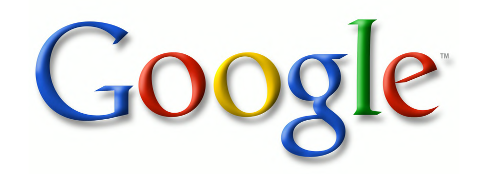


CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt,

herausgegeben

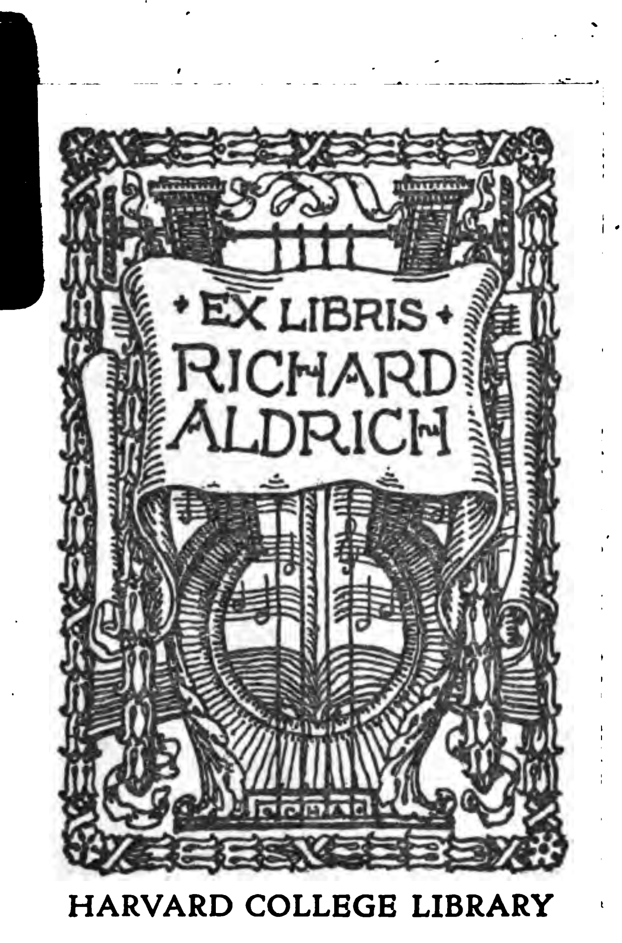
von einem Vereine von Gelehrten,
Kunstverständigen und Künstlern.

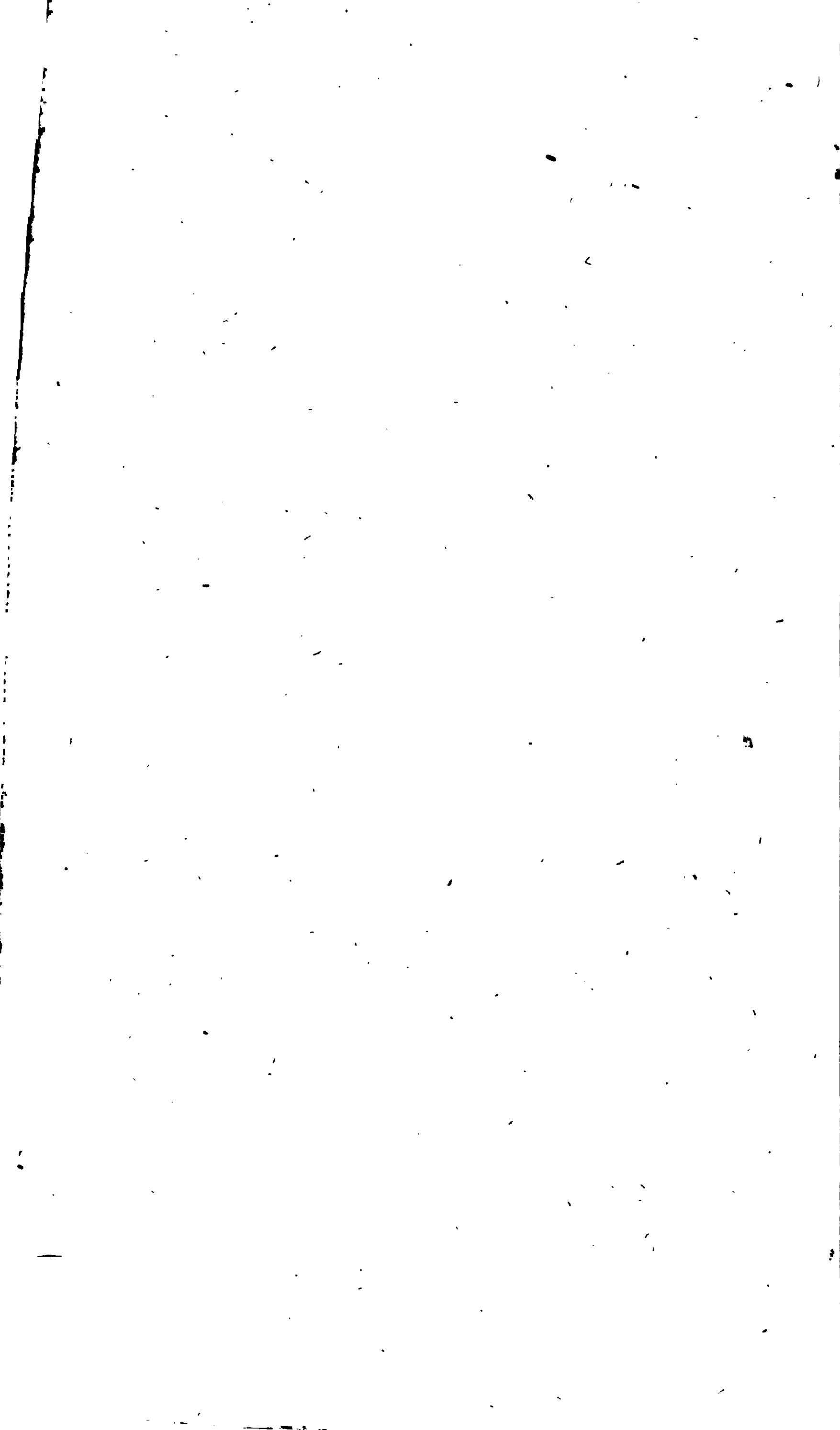
Neunzehnter Band.

Enthaltend die [illegible]

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen,
in Mainz, Paris und Antwerpen.

1837.


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH



CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musicalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,

Kunstverständigen und Künstlern.

Neunzehnter Band.

Enthaltend die Hefte 73 – 76.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in Mainz, Paris und Antwerpen.

1 8 3 7.

Inhalt

des

neunzehnten Bandes der *Cäcilia*.

Heft 73.

Heft 74.

Heft 75.

Heft 76.

Der
neue Kapellmeister.

Schreiben
an Karl Maria von Weber,
da er sein Amt als königlicher Kapellmeister in Dresden antrat.*)

So ist es gelungen? und Ihr Hauptzweck bey der Uebernahme dieses ehrenvollen Amtes, so wie eine der Hauptforderungen der Behörde an Sie, die Errichtung einer deutschen Oper? Nun denn: meinen fröhlichen Glückwunsch dazu! Gewiss: in diesem neuerlangten Amte werden Sie erst recht an Ihrem Platze seyn; und da kann es auch kaum fehlen, Sie werden fortan ein beruhigteres, glücklicheres Leben führen. Verlangt dies Amt ja doch nach allem Wesentlichen nichts von Ihnen, als dass Sie fortfahren in dem, was Sie selbst früher aus Bewusstseyn Ihrer Fähigkeiten, aus Neigung und freyem Entschluss sich

---

*) Der Einsender, — wie wir versichern können, einer der ausgezeichnetsten Schriftsteller über Musik, der aber, zu unserem grössten Bedauern, hier nicht genannt werden will, — glaubt dies Schreiben hier bekannt machen zu dürfen, da es Manches enthält, was auch andern achtungswerthen Tonkünstlern in mehr oder weniger ähnlichen Fällen zur Beherzigung zu empfehlen seyn möchte. *Anm. d. Redact.*

erwählt, was Sie bisher, meist unter schwierigern, ungünstigern Verhältnissen, versucht, gethan, erprobt haben. Dies Nämliche sollen Sie nur jetzt zunächst einem bestimmten Orte und Publicum zuwenden; es in der Ausführung, so weit die Gegenstände selbst es zulassen, diesem Orte und diesem Publicum anbequemen; wofür Ihnen nun auch noch die Freude wird, sich in Ihrer Thätigkeit sicherer und freyer bewegen und den Eindruck Ihrer Wirksamkeit — einen nicht blos augenblicklichen, sondern bleibenden — weit mehr bemerken zu können, als das bisher auf Ihren vielen Reisen oder in einer Lage, wo alle Ihre Leistungen blos einer zufällig zusammenlaufenden Volksmasse und deren oft so verkehrten Anforderungen oder Launen hingegeben werden mussten, möglich war. Was begründet denn aber die Zufriedenheit und das Lebensglück eines Mannes, der nicht gedankenlos und wüst in den Tag hinein es treibt, wenn nicht eben das es thut? Jaja: Sie müssen durch diese Veränderung auch glücklicher werden; und ich brauche für meine Behauptung nicht einmal geltend zu machen, was mehr das materielle Leben betrifft, darum aber doch wahrlich keine Kleinigkeit ist: eine in jeder Hinsicht gesicherte Existenz, eine sorgenfreye Lage, eine wahre und am Ende jedem Besonnenen erwünschte Heimath u. dgl.; Güter, deren Erreichung dem Musiker, besonders dem Virtuosen, in unsern Tagen ohne Vergleich mit ehedem schwieriger gemacht wird, theils durch die überaus hoch gestiegene Ausbildung vieler vorzüglichen Dilettanten, theils durch noch nie erhörte Verbreitung einiges Musiktreibens niedrer Art unter

der gesammten Volksmasse, die aber dadurch eben für solche Musik niedrer Art ein Uebergewicht hervorgerufen, die Handhabung des öffentlichen Urtheils über die Productionen grossentheils an sich gerissen hat, u. dgl. m.

So viel im Allgemeinen: ich komme nun im Besondern auf das, was Sie bey der Nachricht von dieser Entscheidung Ihres Geschicks Näheres äussern; ich meyne vorzüglich Ihre Bedenklichkeiten und Besorgnisse. Sie machen Ihnen Ehre und mir Freude: doch geben Sie ihnen, wie es scheint, zu vielen Raum. Thun Sie das nicht! es würde sonst jetzt Ihre Freude trüben und wohl gar in Ihre Zukunft hineinklingen. Eine Art Wagnis bleibt ja jedes Bedeutende, was wir unternehmen. Ist die Sache recht, gut, und dem angemessen, wie wir sind und was wir vermögen: so müssen wir auch ihr selbst, dem Geschick und den Menschen, mit denen wir es zu thun haben, Etwas zutrauen. Und mit wem haben Sie es denn hier zu thun? Zuvörderst mit einem hochbejahrten Fürsten, dessen Gerechtigkeit liebender, streng gewissenhafter und fest beharrender Charakter von aller Welt anerkannt ist. Was Musik betrifft, so war er aufgewachsen und wurde dann gründlich unterrichtet, hernach vertraut, in und mit dem, was von den spätern Meistern der neapolitanischen Schule ausgegangen, und was von deutschen, wie Hasse und Naumann, für Kirchenmusik und Oratorium, von italienischen, wie Cimarosa und Paisiello, für Opernmusik, aufgenommen und durch jeden dieser trefflichen Männer in seiner Art mehr oder we-

niger umgebildet worden ist. Dass der König diesem mit entschiedener Vorliebe zugethan geblieben ist und zu alle dem, was durch und seit Joseph Haydn für Emporbringen der Instrumentalmusik geschehen, dann von dieser auch in die Gesangsmusik übergegangen, keine Neigung gezeigt: das ist wahr und eben für Sie, den durchaus neuen und in dieser fünften Hauptperiode der Tonkunst mit allen Fasern eingewachsenen Meister, vielleicht ein Hauptgrund Ihrer Besorglichkeit. Aber erstens ist ja noch die Frage, ob dieser Mangel an Antheil nicht grossentheils aus Mangel an Bekanntschaft herrührt, indem man bisher, jener bekannten Vorliebe wegen, gar nicht gewagt hat, Neueres dem verehrten Könige zu Gehör zu bringen, und ob er nicht, würde dies, allerdings mit verständiger Wahl, versucht, nach und nach ein wahres Wohlgefallen daran finden würde. Dies wäre, dünkt mich, um so mehr zu hoffen, da zweytens jene begünstigten Werke in sich selbst würdig und schön sind, und wahre Liebe zu dem Einen, in sich Würdigen und Schönen, für gerechte Aufnahme jedes Andern, das es gleichfalls ist, fähiger und geneigter macht; da überdies jene Werke den ersten und eigentlichen Erfindern der fünften Musik-Periode (namentlich Haydn, und noch mehr Mozart) grossentheils zur Vorschule dieneten, und so doch wohl hierzu auch dem von ihnen gebildeten Dilettanten dienen könnten. Endlich drittens: Stehe und werde es mit diesen beyden Punkten, wie es wolle: dieser gerechte und edelgesinnete Fürst, wie er überhaupt nichts, gar nichts stört oder hindert, was, wenn auch ihm nicht zusagend,

doch nicht offenbar vom Uebel ist, — so wird er zuverlässig auch in dem verfahren, wovon wir hier sprechen; er wird Sie schon, um Ihrer so freudigen und eifrigen Thätigkeit selbst willen, wohin sie sich auch richte, hochschätzen und frey walten lassen und, dass er dies thue, offen und mit Absicht bemerklich machen, sogar schon darum, weil Sie nun in s e i n e n Diensten sind. Und eines Weiteren bedarf es in solchen Dingen doch eigentlich nicht: ja gar manches Weitere, wo es ist, wenn es von der einen Seite hebend und erfreulich seyn kann, wird gar leicht von der andern lastend und niederschlagend.

Zweytens haben Sie es zu thun mit der Kapelle. Da ich zu einem, auch für die Welt gebildeten und in ähnlichen Verhältnissen erfahrnen Manne spreche, so lasse ich gänzlich unberührt, was aus dem einen Worte hervorgeht: die Kapelle ist Ihnen untergeben; und setze blos hinzu: sie wird gar bald Ihnen auch ergeben seyn. Im Besondern zu berücksichtigen scheint mir hier zunächst Folgendes zu seyn. Diese Kapelle hat von Alters her einen ausgezeichneten Ruf und entschiedenen Credit genossen, weit weniger um einzelner Virtuositäten, als um eines vortrefflichen Ensemble willen; sie geniesst Beydes noch: aber freylich in Hinsicht auf jene Gattungen Musik, die fast allein auszuführen sie Gelegenheit gehabt, und zu welchen nur in letzter Zeit, was die italienische Oper betrifft, einiges Spätere hinzugekommen ist. Hier ist allerdings eine Lücke und besonders in dem, was seit Emancipation der Orchestermusik, vornehmlich der Symphonie, durch und

seit Haydn hervorgegangen und auch in die übrigen Musikgattungen eingedrungen ist: eine Lücke aber, die ausgefüllt zu sehen, gewiss nicht wenige der ausgezeichnetern, besonders jüngern Mitglieder des Instituts schon längst wünschen, gewiss nicht leicht ein Anderer auszufüllen so geneigt und so befähigt ist, als Sie, bey Ihrer Vertrautheit mit alle diesen, bey Ihrem Leben in alle dem, und bey der, Ihnen durch Natur, Ausbildung und Erfahrung gewordenen, herrlichen Directionsgabe, mit welcher Sie, ohne alles Verletzende oder sonst zur Opposition Reizende, die Ihnen Zugegebenen, ohne dass sie im Moment wissen, wie ihnen geschieht, zu beleben, zu erheben, zu erwärmen, wo es gilt, mitfort zu reissen vermögen, so dass Jeder zum Ganzen beyträgt, was er nur irgend vermag und wovon bisher er vielleicht selbst nicht wusste, dass er es vermöge. Wahrhaftig, wenn ich dort beym ersten Punkte nur gute Hoffnung zu erregen versuchen konnte, so glaube ich, hier beym zweyten zu voller Zuversicht und frischem, fröhlichem Muthe Sie aufrufen zu müssen. Unter gewissen Umständen (wovon hernach) und etwa in Jahr und Tag: da sollen Sie mir's in's Gesicht sagen, ob ich Recht oder Unrecht gehabt habe.

Nun aber drittens — und das scheint, auch nicht mit Unrecht, der wichtigste Punkt Ihrer Bedenklichkeiten zu seyn. — Sie haben zu thun mit dem örtlichen Publicum, wie dies nun eben ist. Da fragt sichs nun zuvörderst: wie ist dies denn? Es ist so, wie es unter den schon angegebenen Verhältnissen seyn kann. Viel Antheil an Musik überhaupt, dort,

wie jetzt überall; mehr Bekanntschaft, ja Vertrautheit mit ausgezeichneten Werken der Tonkunst, wahre Achtung und Liebe zu ihnen: aber eben zu jenen Werken und denen, ihrer Art. Ich setze hinzu: Es ist das Publicum einer Residenz, und, wie überhaupt, so auch in Hinsicht auf Musik, mehr als vielleicht jetzt noch irgend eins in Deutschland, residenzialisch gesinnt, gestimmt, gewöhnt. Hiernach will es, was es hat. Gut! denn was es hat, war selbst gut, und ist es noch, wird es, bleibt man gerecht, für immer bleiben: aber gut in seiner Art. Nun aber das Andere, das viele Andere, aus älterer und neuerer Zeit, das gleichfalls gut und in gewissen Richtungen ohne allen Zweifel besser ist! Dies kennt Ihr örtliches Publicum nicht. Dass es dies nicht kennt, muss man bedauern, kann es ihm aber nicht vorwerfen; denn es hat ihm an Gelegenheit gefehlt, es kennen zu lernen. So verhelfe man ihm zu dieser Kenntnis. Aber es ist ihm nicht geneigt, zum Theil wohl auch abhold! Das ist freylich nicht gut. Doch kann denn nicht werden, was noch nicht ist? Es kann und wird; denn Einseitigkeit und Beschränktheit aus d i e s e r Ursache ist ja kein Beweis, und nicht einmal ein Zeugnis für Unfähigkeit oder Unempfänglichkeit für Anderes, wenn man dies nur erst kennen lernt. Auch finden Sie diese gänzliche Unbekanntschaft nur bey einem Theile Ihres jetzigen Publicums, welcher der zahlreichere seyn mag, aber für die Sache im Ganzen nicht der bedeutendere ist: dem andern ist es weder so ganz unbekannt, noch ist er darauf unvorbereitet. Wie könnte das auch anders seyn? er

müsste ja nicht mitten in Deutschland, sondern auf einer entlegenen Insel gelebt haben! Auch Sie, mein Freund, waren schon vor Ihrer Ankunft nicht Wenigen in Dresden einigermassen bekannt, wenigstens nach Ihrem Rufe; und nun ist man gespannt auf Ihre Compositionen, wenn auch meist unbesehens und mit einer Art von Scheu, als vor Excentrischem und Ultra-Neologischem. Gerade diese Scheu — glauben Sie mir — wenn Sie auch Anfangs etwas zweydeutig sich zeigt und lauersam macht, nützt Ihnen; denn sie führt Ihnen aufmerksamere und schon angeregte Zuhörer herbey: was ja, wenn man Gutes zu bringen hat, diesem und dem, der es bringt, nur vortheilhaft seyn kann; doppelt vortheilhaft in einer Kunst, deren Werke, ihrer Natur nach, bey der Darstellung vor den äussern Sinnen so schnell vorüberfliegen. Demnach möchte ich sogar am meisten rechnen auf das, was Sie am bedenklichsten macht: auf Ihr Publicum nämlich. Geben Sie ihm nur (ich meyne: überhaupt; nicht blos von eigenen Arbeiten) das B e s t e: dies aber nach allen Hauptrichtungen der Tonkunst, den gewohnten, wie den ungewohnten. Geben Sie es ihm a u f' s Beste. Das Beste, auf's Beste dargestellt, verfehlt seine Wirkung nirgends gänzlich, wenigstens nicht auf die Dauer. Um des Letztern willen: Beharrlichkeit! um des Erstern willen: Geduld! Ohne Beyde erreicht man an einer M e n g e und von ihr, nun einmal nichts von Bedeutung, was es auch sey; wenigstens nichts in Dingen, wo ein Neptunisches *Quos ego —!* nicht statthaben oder man nicht Napoleonisch Kanonen anfahren lassen kann.

Nun glauben Sie aber auch noch besonderer Hülfsmittel zu bedürfen, um Ihr Publicum für sich und Ihre Leistungen zu gewinnen. Ich glaube das nicht: doch mögen Sie Recht haben, wenn Sie damit früher zum Ziel zu gelangen hoffen. Darum widerspreche ich nicht, sondern theile meine Gedanken mit über das, was Sie zunächst im Sinne tragen.

Sie wollen über die Hauptgegenstände, die Sie einzurichten Willens oder öffentlich auszustellen im Begriff sind, schreiben und in periodischen Blättern drucken lassen. Sie vermögen das sehr gut zu machen: Sie werden es sehr gut machen. Aber versprechen Sie sich nicht zu viel von der Wirkung. Sie kennen die Musiker und ihr Lesen; Sie wissen auch, wie bey weitem die Meisten im Publicum jetzt ansehen, was über Musik geschrieben wird. Selbst die wahren, ja enthusiastischen Freunde dieser Kunst wollen jetzt weit lieber über sie reden, als hören; weit lieber schreiben, als lesen. Und was die übergrosse Anzahl sogenannter Liebhaber betrifft, so will ich nur an das Allgemeinste erinnern; an das, was überall anzuwenden ist, zwiefach aber bey dieser Kunst, die über das Alltagsleben, wie die schön gefärbte Abendwolke über die Erde, hinschwebt vor Allen, aber, wie fern sie Kunst ist, wahrlich nicht für Alle. Was vom Blatte in den Geist, den innern Sinn, und vollends in den Willen eindringen, dort nachhaltig bleiben und wirken soll, das setzt im Geiste, Sinne und Willen schon Verwandtes voraus, woran es sich knüpfen kann; und

wo dies noch fehlt und doch Etwas werden soll, da ist ein noch ganz unangebauter Boden besser, als ein von Lolch überwachsener und ausgesogener. Indessen: Sollten Sie es dennoch mit der Feder versuchen, so würde ich wenigstens rathen: Lassen Sie alles aus der höhern Kunstwissenschaft, ja vor der Hand alles blos Lehrende bey Seite. Bey weitem die Meisten ihrer Leute verständen das nicht; die Wenigen, die es verständen, meynten es längst und wohl besser zu wissen; und Beyden machte es jetzt, wo ganz andere Dinge das allgemeine Interesse an sich reissen und festhalten, nur Langweile oder erregte eine gewisse unmuthige Stimmung. So, dächte ich, liessen Sie auch bis auf Weiteres die eigentliche Kunst-Kritik abseits liegen. Wie gründlich, und auch wie behutsam Sie mit ihr hervorträten: es lieset (wie es dort heisst) ein Jeder nur sich selbst heraus. Sprechen Sie deutlich aus, und begründen Sie, was bisher dunkel in der Empfindung des Lesers gelegen, so sagt er — wie nun die jetzige Weise ist: Das versteht sich von selbst! das hab' ich lange gewusst! und kömmt der da her, kocht einen gelehrten Brey daraus, und denkt Wunder, was er gethan hat! Widerspricht seiner dunkeln Ahnung, was Sie behaupten, so ruft er: Schulfüchserey und kein Ende! doctrinaires Zeuch! wer fühlt und wer will das nicht ganz anders? Und liefe Ihr Widersprechendes gar gegen seine oder seiner Brüder und Gevattern persönliches Interesse: so hätten Sie ihn und diese, mit Allem, was sie vermögen, auf dem Halse. — Sonach bliebe Ihnen kaum Etwas, ausser Historisches. Nun ja:

dies, hübsch erzählt, lässt man sich gefallen, und es bringt wohl auch wirklich den Einen und den Andern dahin, dass er auf einen Meister oder ein Werk, von denen er nichts gewusst, aufmerksamer und so dem Vorgetragenen der Eingang erleichtert wird, was allerdings schon Etwas sagen will.

Für ein sichreres, tiefer ein- und viel weiter ausgreifendes Hülfsmittel zu jenem Zweck halte ich aber ein anderes Unternehmen, dessen Sie nicht gedacht haben; ein Unternehmen, wo Sie alles Gute und Schöne, das Sie wollen, freyer, nach eigener Einsicht, Ueberzeugung und Neigung herstellen, zunächst es geltend machen, ohne Anstoss Achtung und Liebe dafür erwecken, leichter auch die Wirkungen beobachten und daraus für sich und Ihre treuen Bemühungen nützliche Maximen ziehen können: nämlich die Stiftung eines feststehenden, im Winterhalbjahr, wenn irgend möglich, jede Woche an ein- für allemal bestimmtem Tage zu haltenden öffentlichen Concerts für höhere Gesangs- und Instrumentalmusik; für Beyde ohngefähr zu gleichen Theilen, aber für das Höhere in Beydem ausschliesslich. Ein solches Institut, wie es, unter rechter Anordnung und Verwaltung, überall die zweckmässigste und erfolgreichste Hochschule für die Musiker, für die wahren Mitfreunde, und nach und nach, in gewissem Grade, selbst für das gemischte Publicum ist, wird sich wahrlich bey Ihnen nicht anders bewähren; wobey ich noch nicht einmal geltend zu machen brauche, dass Sie damit Ihrem jetzigen Publicum, und Ihren Musikern ebenfalls, etwas Neues

darbrächten, indem man in Dresden seit langen Jahren, kaum mit einzelnen Ausnahmen, nur Virtuosenconcerte zu hören bekommen hat. Hier können und hier werden Sie Musik zu Gehör bringen aus allen Gattungen und Arten, Nationen und Zeitaltern, am meisten aus und von denen, die man jetzt noch wenig oder gar nicht kennt, ausser allenfalls vom Hörensagen: nur immerdar, wie gesagt, das Beste, und auf's Beste! Immerhin möge die Menge diesen Versammlungen Anfangs fast blos aus Neugierde, mancher alte, steife Stock-Musicus und mancher junge, flache Raisonneur auch wohl aus üblerer Ursache zulaufen: solche armselige Einzelne thun einer wahrhaft achtbaren Gesammtheit keinen Schaden. Neugierde erregt, macht aufmerksam. Dann frage ich Sie: Können Sie sich denken, dass die Blüthe des Geistes und Gefühls der grössten Tonkünstler dreyer Jahrhunderte, in angemessenem Lichte Erregten und Aufmerksamen vorgehalten, ohne Wirkung bleibe? oder dass die Wirkung eine andere sey, als eine (wenn auch Anfangs nur sinnliche) angenehme? oder dass, die solch eine angenehme Wirkung empfunden, sie sich nicht würden öfter verschaffen wollen und darum wiederkämen? und dass, wenn sie wiederkämen, ihnen nicht nach und nach für das Vernommene auch das Herz aufginge? den Fähigern aber, den an ein Leben mit Bewusstseyn und Besonnenheit Gewöhntern, allmählig auch der Verstand und die Vernunft? Können Sie sich das denken? Ich kann's nicht. D e r g l e i c h e n Institute sollte es für die Tonkunst in allen Residenzen gerade so und in derselben Absicht geben, wie

es öffentlich zugängliche Galerieen für die Malerey und Bibliotheken für die Wissenschaft giebt. Ehemals war es auch so, und was ist damals hierdurch gewirkt worden! Dass es jetzt, und eben jetzt bey so grosser, durch alle Stände verbreiteter Liebe zu jener Kunst, dergleichen Institute nicht mehr giebt, ist eine der Hauptursachen, warum die niedern blos für den augenblicklichen Sinnenreiz bestimmten Musikgattungen — die wir, wenn sie nicht geistlos sind, nicht verwerfen wollen — eine solche ungebührliche Uebermacht, man dürfte sagen: eine Allein-Herrschaft, erlangt haben. „Aber die Schwierigkeiten und Mühen, welche die Einrichtung und Führung solch eines Instituts macht! die vielen und wahrhaft bedeutenden Schwierigkeiten und Mühen!“ Mein Freund: Sie wollen ja auch Vieles und wahrhaft Bedeutendes thun! Sie sind der Mann dazu; die Einsichtigen und Wohlwollenden Ihres Publicums erwarten, heischen es auch von Ihnen! — Kurz: Sie werden mich nicht los mit diesem meinem Vorschlage, bis Sie ihn ein Winterhalbjahr hindurch beharrlich durchgeführt haben. Haben Sie diess gethan und erweislich ohne Erfolg: dann habe ich verloren, nicht aber Sie; denn Sie haben zwar das Verhoffte und treulich Angestrebte nicht erreicht, aber an Hochachtung und würdigem Antheil überhaupt haben Sie gewonnen, überall, wo Männer von Ihrem Thun und Schicksal erfahren: Männer, deren Hochachtung und Antheil wahrhaft ehrt, stärkt, freut und lohnt.

Bemerkungen
eines irrenden Theoretikers, zur Erörterung der Frage:
sollen Musikstücken wirkliche Gedanken zu Grunde liegen, oder nicht? *)

Mitgetheilt
von
K. Stein.

I.
Vorbemerkung.

Wir lesen Bücher lieber als Journale, und eben desshalb Journale am liebsten, wenn sie zu Büchern geworden sind.

So nahmen wir vor kurzem einen ganzen Jahrgang der geist- und witzfunkelnden Iris zur Hand, nehmlich den von 1835, und gedachten selbigen als feines, gewürzreiches Desert, welches uns das vorige Jahr schuldig geblieben, so recht *con amore* nachzuschmausen. Aber die Götter wollten es anders; denn schon die siebente Nummer blieb uns zwischen den Zähnen stecken. — Da fanden wir

---

*) Vergl. den Artikel über Beschränkung der Musik durch hohe Bestimmung, vorstehend S. 201. *Rd.*

nehmlich in einer Recension der Weihe der Töne folgende Stelle:

„Es ist in der neueren Zeit von irrenden Theoretikern der, in allen seinen Folgen nur zur Verkehrtheit führende Grundsatz aufgestellt worden, dass die Musik erst dadurch einen höheren Werth erhalte, wenn einem Musikstück ein aus einem anderen Gebiete entnommener Gedanke zu Grunde liege, dieselbe also z. B. eine Schlacht, einen Meeressturm, den Abschied einer Geliebten u. dgl. ausdrücke. Auf den ersten Blick scheint es in der That, als wenn dem so wäre, da ein gedankenloses Kunstwerk gewiss als etwas Leeres, Hohles, Abstractes dastehen müsste. Allein der Irrthum liegt darin: dass es genügt, in der Musik den musikalischen Gedanken in seiner musikalischen Form auszusprechen, dass er völlig befriedigend ist, ja die höchste Macht erreicht, wenn er eben nur sich ausdrückt. Alles was wir thun, um uns einen solchen absoluten Eindruck, um eine Melodie z. B. zu einer bestimmten Verständniss zu bringen, sind nur Hülfsmittel, die wir aus fremden Gebieten entnehmen, um dem Ideal unseres Seelenzustandes durch Beymischung substantieller Vorstellungen näher zu kommen. Es sind mit einem Wort nur Gleichnisse zu unseren Empfindungen, die zwar die Sache erläutern, aber nicht diese selbst sind. — — Daher sehen wir auch, dass schwächere Talente zu diesem Hülfsmittel immer ihre Zuflucht nehmen, um eine Wirkung hervorzubringen; denn diese wird allgemeiner, weil sie leichter zu erreichen ist, indem eine ungleich grössere Zahl der Hörer zu dieser vermittelnden Verständniss der Musik gelangt als zu der unmittelbaren. Daher pflegen auch ganz ungeübte Hörer, die aber durch eine unbestimmte Neigung zur Musik hingezogen sind, zuerst auf den Irrthum zu gerathen, bey der Musik müsse sich etwas denken lassen, d. h. in ihrer Sprache geredet; in der meinigen würde es lauten: etwas anderes denken als diese selbst. Schon dieser Erfahrungssatz, dass die

Unkundigsten diesen Weg zuerst gehen, sollte Bedenklichkeiten erregen; aber leider ist in der neueren Zeit doch der Irrthum in dieser Beziehung sehr allgemein geworden" *) etc. etc.

In unserer Mährchen-Novelle, „König Mys von Fidibus" **) hatten wir aber bereits früher folgendes bemerkt:

„Auch schrieb er (Leo Tonleben) durchaus keine Claviercompositionen nieder, bey deren erster Conception ihm nicht irgend eine Idee, ein Gedanke, ein Gefühl, eine Situation, ein Ereigniss, klar und lebendig, als künstlerisch darzustellender Gegenstand vorgeschwebt hätte. Er bekehrte sich in dieser Hinsicht immer mehr zu Richters Ansicht, welcher der Meinung war, dass die Musik, da sie ja unleugbar etwas Bestimmtes auszudrücken vermöge, dies auch überall, wenn sie überhaupt als Kunst im wahren Sinne des Worts geachtet seyn wolle, thun oder wenigstens erstreben müsse. — Die Zeit, sagt Richter, wo die Musik noch in ihrem Kindesalter stehend, im Fache der Instrumentalcomposition als ein vages, dunkles Tonspiel auftreten durfte, ist nun vorüber oder sollte doch vorüber seyn. Seitdem Mozart, Haydn, Beethoven aufgetreten, muss sie höheren Anforderungen genügen. Compositeurs, d. h. Leute, welche Töne auf eine gewisse passende und gerade nicht übel klingende Weise zusammensetzen, Melodieen, musikalische Phrasen, Figuren, Passagen u. dgl. erfinden, an einander reihen und allen-

---

*) Der Herr Herausgeber der Iris hat bereits früherhin die hier dargelegten Ansichten in einer Abhandlung in Gesprächsform entwickelt, welche wir leider nicht wieder aufzufinden vermochten. Wir müssen uns daher bey unseren Bemerkungen zunächst an die obige Stelle der Iris halten. — *Verf.*

**) Cäcil. XVI, 61, S. 56 u. f.

falls auch mit ziemlicher Fertigkeit im Contrapunct verarbeiten, so dass eine Sonate etc. oder sonst etwas daraus werde, giebt es freylich heut zu Tage genug und binnen 10 bis 15 Jahren wird es ihrer so viele geben, dass auch das kleinste Winkelstädtchen solche Compositeurs aufzuweisen haben wird. Darum muss ein jeder, der nicht im Strohme untergehen will, darnach streben, sich zu dem höheren Range eines Tondichters zu erheben, deren wir freylich bis jetzt verhältnissmässig nur wenige aufzuweisen haben.“ —

Der geneigte Leser, welcher, worum wir bitten, beyde Stellen aufmerksam vergleicht, wird uns schwerlich die Ehre streitig machen, uns, wo nicht den Theoretikern, doch wenigstens den irrenden von ihnen beyzuzählen.

Um uns aber in dieser Ehre fest zu setzen, erachten wir es für angemessen, die Behauptungen der Iris ein wenig näher zu beleuchten und dabey unsere theoretischen Irrthümer und Ketzereyen recht offen zu bekennen, welches wir hier in der Hoffnung thun, dass sich der geneigte Leser, dem wir dadurch Langeweile verursachen, durch das Autodafé, welches über uns wahrscheinlich ergehen wird, späterhin einigermasen entschädigt fühlen werde.

II.

Untersuchung des Wesens und der Bedeutung des musikalischen Gedankens überhaupt.

Die Erörterungen der Iris drehen sich um den Grundsatz: „Es genügt in der Musik, den musika-

lischen Gedanken in seiner musikalischen Form auszusprechen, dass er völlig befriedigend ist, ja die höchste Macht erreicht, wenn er eben nur sich ausdrückt.“ —

Gegen diesen Satz an und für sich lässt sich nichts einwenden. Er ist, mutatis mutandis, ein auf alle Künste anwendbarer. Man kann nehmlich mit ganz gleichem Rechte sagen: es genügt in der Malerey, den malerischen Gedanken in seiner malerischen Form; oder: es genügt in der Dichtkunst, den poetischen Gedanken in seiner poetischen Form; oder: es genügt in der Kunst überhaupt, den künstlerischen Gedanken in seiner künstlerischen Form auszusprechen, dass er völlig befriedigend ist, ja die höchste Macht erreicht, wenn er eben nur sich ausdrückt. Hieraus lassen sich nun aber, was zunächst die Musik anbelangt, keine weiteren Folgerungen ziehen, bevor man nicht über das Wesen und die Bedeutung des musikalischen Gedankens ins Klare gekommen ist. Fassen wir diese ins Auge.

Wenn der musikalische Gedanke nicht ein gedankenloser, d. h. ein logisches Unding seyn, und wenn er nicht seine Wesenheit in der blossen Form haben, und folglich diese der Gedanke selbst sein soll, so muss er nothwendig einen Inhalt haben, der nicht die Form selbst ist, sondern durch sie nur ausgedrückt wird. Falls nun dieser Inhalt nicht blos ein dunkel vorschwebender, sondern ein mit Bewusstseyn gefühlter und vorgestellter ist, muss er, sofern sich die Sprache überall, in der Kunst wie

im Leben, als die allgemein verständlichste Trägerin und Ueberträgerin alles mit Bewustseyn Angeschauten und Vorgestellten geltend macht, sich auch durch das Wort ausdrücken oder wenigstens so weit andeuten lassen, dass ein völliges Nicht- oder auch Missverständniss nicht statt haben könne.

Hiernach ist nun ein rein musikalischer Gedanke gar nicht möglich. Um einen solchen zu gewinnen, müsste man alles allgemein menschlich- und künstlerisch- Denk- Empfind- und Vorstellbare daraus entfernen, d. h. ihn a priori vernichten. Die Musik hat, so wie die übrigen Künste, immer nur ihr rein eigenthümliche Formen, durch welche allgemein künstlerische Gedanken, Gefühle, Vorstellungen u. s. w., ausgedrückt werden, welche niemals über den Bereich des Menschenlebens in seinem gesammten Anschauen, Empfinden, Denken und dichtenden Schaffen hinausliegen können. — Wenn man daher von rein musikalischen Gedanken spricht, so kann man darunter nichts verstehen, als rein musikalische Formen. Auch diese können ergötzen; allein es ist das immer nur ein Ergötzen, wie etwa das durch schön gefärbte Tapetenstücke mit künstlich verschlungenen Arabeskenmustern, welche eben auch nichts ausdrücken als sich selbst. Hier hat man rein *malerische Formen* ohne künstlerisch- denk- und aussprechbaren Inhalt. Soll nun auch die Musik ohne solchen seyn, so dass man bey ihr nichts denken und sich vorstellen möge als sie selbst, so ist sie auch weiter nichts als eine Tapetenmalerey mit Tönen — und dazu hat man sie leider nur zu oft herabgewürdigt.

In der Musik mehr als in irgend einer anderen Kunst hat man nehmlich bisher immer noch vielfach dem Wahne gehuldigt, dass künstlerische Formen an und für sich auch schon künstlerische Gedanken seyen; und daher kommt es, dass wir eine so grosse Anzahl an und für sich trefflich gearbeiteter Musikstücke haben, welche dessen ungeachtet durchaus keinen künstlerisch-klaren und bestimmten Eindruck hervorbringen, wie man ihn von jedem Kunstwerke, falls es diesen Ehrennamen verdienen soll, mit Recht fordern darf. Dass nun aber doch manche solcher reinen Formenwerke, welche lediglich sich selbst ausdrücken und zur Anschanung bringen, in Ehren gehalten werden, lässt sich leicht erklären; theils aus dem Reize, welchen die Musik auch bei der gedankenleersten Form, durch den Zauber des Tones der Harmonie und der Rhythmik über das sinnliche Ohr ausübt, theils aus dem Interesse, welches sie dem Verstande des formkundigen Hörers durch geschicktes Spiel selbst auch mit an und für sich bedeutungslosen Formen erregt, theils endlich aus der Macht der Gewohnheit, vermöge deren man nun einmal in der Musik ein reines Formenspiel ohne einwohnenden eigentlichen Gedanken, leichter als Kunstwerk gelten lässt, als in jeder anderen Kunst. Von unserem Standpunkte aus können wir jenen Ehrennamen nur solchen Musikstücken zuerkennen, welche wirkliche, künstlerisch-klare Gedanken mit ihren Gefühlskreisen zur Darstellung bringen. Ein Kunstwerk, welches durch und durch nur Unaussprechliches offenbarte, würde als ein über unseren menschlichen Horizont hinaus ge-

hendes, uns völlig unverständlich und ungeniessbar seyn.

Manche unserer Leser, welche sich noch nicht von der altherkömmlichen, höchstens nur halbwahren Meinung losgemacht, dass die Musik überhaupt gar keine Gedanken, sondern nur Gefühle auszudrücken vermöge, werden an unsern bisherigen Erörterungen bereits desshalb Anstoss genommen haben, weil wir, mit der Iris, frisch weg, von „musikalischen Gedanken" reden! Für solche bemerken wir beyläufig folgendes:

Rein abstracte, wissenschaftliche, naturhistorische, technische u. dgl. Gedanken kann die Musik allerdings nicht ausdrücken; aber doch alle solche, welche mit einem engeren oder weiteren Kreise von Gefühlen in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Man setze z. B. den Gedanken: Liebeswonne. Vermag ihn nicht der Tondichter in den verschiedensten Situationen und Beziehungen darzustellen? — Solcher Gedanken aber giebt es eine sehr grosse Menge. — Man sagt: die Musik könne nur Gefühle ausdrücken. — Nun wohl! aber hat man denn auch immer recht bedacht, wie verschiedenartig diese Gefühle sind und in welcher genauen Beziehung und Wechselwirkung vorzüglich die höheren Geistes- und Gemüthsgefühle mit unserem Denken und Vorstellen stehen? Kann die Musik Geistes- und Gemüthsgefühle und Bewegungen, kann sie Charaktere und Temperamente und ihre eigenthümlichen Affecten und Seelenstimmungen

zeichnen, ohne vielfach das Gebiet des klaren Gedankens zu berühren und in dasselbe einzugehen? Ist überhaupt die künstlerische Darstellung einer längeren Reihe zumal von höheren Gefühlen ohne Einmischung und Vermittelung des klaren Gedankens möglich? — Freylich erzeugt den letzten, soweit es ihr überhaupt möglich, die Musik in eigenthümlicher Weise, indem sie durch auf ihn bezügliche Gemüths-, Geistes-, Gefühls-Anregungen zu ihm hinleitet, und dadurch ihren vollen Eindruck bewirkt, dass sie ihren Weg durch die Brust zum Kopfe nimmt, während die Dichtkunst ihre Wirkungen grossentheils in umgekehrter Weise vollbringt. Doch vermag die Musik, als Kunst betrachtet, durchaus nur durch die Klarheit sich geltend zu machen, mit welcher sie durch scharfe, plastische Zeichnung dessen, was im menschlichen Seelenleben zunächst ihr zugänglich ist, — und dessen ist bey weitem mehr, als gemeinhin das vieldeutige Wort „Gefühl" begreift — zum wirklichen Gedanken hinanführt. — Wenn man uns nicht absichtlich missversteht, so wollen wir sagen: die Musik wirkt vorzüglich auf uns durch Erzeugung und Anregung von Gefühls-Gedanken; die Dichtkunst aber durch Anregung von Gedanken-Gefühlen. — Daher ihre leichte und wirksame Verbindung beider, zu deren Erklärung man so leicht den Weg findet. —

Wenn wir von musikalischen Gedanken sprechen, so haben wir immer jene Gefühlsgedanken — (wir wissen, um das, was wir im Sinne haben, zu bezeichnen, durchaus kein besser passendes Wort, als

dieses unzureichende, zu finden) vor Augen. Durch sie aber dringet der wahre Tondichter, den ganzen Seelenmenschen ergreifend, befriedigend, erschütternd und entzückend zur künstlerischen Idee hinan.

Folgerungen und weitere Erörterungen.

(Wir bitten dabey immer die Stelle aus der Iris im Auge zu behalten.)

Demnach hat sich nun gewiss der Musiker, wie jeder andere Künstler, sobald er nicht ein blosser Formen-Erfinder und Arbeiter seyn will, bey seinem künstlerischen Schaffen immer zunächst die Frage vorzulegen: Welche künstlerische Idee kann und will ich durchführen, wie will ich die ihr einwohnenden Untergedanken mit ihren Gefühlssonnensystemen fassen und darstellen, dass nicht blos ein formales, sondern ein ideales Ganzes entstehe? Solch ein *examen rigorosum* wollen aber nur wenige der componirenden Geister vor sich selbst bestehen.

Viele fragen sich blos: Was willst du machen? „Nun, eine Sinfonie, eine Ouverture, ein Quartett etc. und darin werde ich diese Haupt- und Neben-Themata anwenden; im ersten Mittel- und letzten Satze diese Anspielungen gebrauchen, und übrigens dahin und dorthin moduliren; so und so die reichen Schätze, welche in den Haupthemen verborgen liegen, contrapunktisch ausbeuten; hier dieses, dort jenes Instrument effectvoll eintreten lassen etc. etc.“ Seht, da haben wir die ächte Tapetenmalerey! Macht nur gute bunte Muster, mit recht pralligen Farben,

Denjenigen, was man öfter mit dem Ausdrucke: „Mystik der Musik" bezeichnet hat, thun wir durch unsere Ansicht der Sache keineswegs Abbruch.

Dringt doch jedes wahrhaft gute Gedicht und Gemälde, bey aller Klarheit der in ihm dargestellten Haupt-Gedanken und Gefühle, in Höhen und Tiefen des Seelenlebens ein, an welche, (auch sogar im Gedichte selbst) das Wort nicht hinan reicht. Das ist auch bey der Musik der Fall, und zwar um so mehr, je mehr sie zunächst eine Seite des menschlichen Seelenlebens berührt, für deren reiche Erscheinungen in ihren vielfachen Eigenthümlichkeiten und wunderbaren Verzweigungen und Schattirungen die Bezeichnungen der Sprachen sich vielfach höhst arm erweisen. Doch ist und bleibt, wie überall, so auch in der Musik, eine Mystik ohne klaren Gedankenkern, ein trübes Wasser und ein qualmichtes Feuer, woran wir durchaus kein Wohlgefallen zu finden vermögen. Unser Seelenzustand bleibt dabey ein unklar erregter, ganz unidealer, und mithin ein solcher, welchen tüchtige Kunstwerke nicht erzeugen, sondern vielmehr aufheben sollen. *)

---

*) Dass wir mit der Ansicht derjenigen nichts zu schaffen haben, welche sich unter jeder einzelnen Note und unter der kleinsten Noten-Figur, Gott weis es, was alles! denken und vorstellen wollen und desshalb gewöhnlich den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen, brauchen wir wohl kaum erst zu bemerken. Die Musik so gut, wie die Malerey, hat ihre Farbentöne, Verzierungen, Manieren, Lieblingsformen in Nebendingen, u. s. w. und wer an ihren Einzelnhei-

III.

Beleuchtung einer besonderen, in diese Untersuchung einschlagenden Ansicht.

Bei Gelegenheit einer Recension „der Weihe der Töne" von Spohr, hat Herr Kahlert die Behauptung ausgesprochen: dass eben nur „die Schönheit der Inhalt des musikalischen Kunstwerks seyn solle, so dass dabei kein anderer Zweck obwalte, als der, das Schöne darzustellen", wornach denn „die Schönheit Inhalt und Form zugleich" sey. Wir bemerken darüber und dagegen Folgendes:

I. Der Begriff des Schönen und der Schönheit überhaupt, ist ein abstracter, welcher als solcher durchaus nicht zur künstlerischen Darstellung gelangen kann. —

Soll daher der Satz: „Die Schönheit ist in der That Inhalt und Form" Bedeutung gewinnen, so muss man das *abstractum* in ein *concretum* verwandeln und sich auf das Gebiet des klaren, abgeschlossenen Gedankens begeben. Bringt nun aber ein Musikwerk schöne Gedanken, klar und warm, in angemessener Form zur Darstellung, so leistet sie damit in ihrer Weise eben das, was wir von ihm so gut verlangen, wie von den übrigen Künsten.

---

ten hängen bleibt, wird nimmermehr zum rechten Verständniss des Kunstwerkes hindurchdringen, das sie zum Theil wenigstens nur als Beywerk begleiten.
Vf.

II. Will man dennoch bey Behauptung jenes Grundsatzes, nach welchem die Schönheit Inhalt und Form zugleich seyn soll, das Schöne als *abstractum* festhalten und demnach auf den concreten Gedanken, worin es allein darstellbar ist, verzichten, so bleibt nichts übrig als die schöne Form, von welcher man dann mit gleichem Rechte sagen kann: sie ist Schönheit und Inhalt zugleich — und das passt allerdings auf gewisse Werke Rossinis, der Rossinianer u. a., bey welchen Schönheit, Inhalt und Form ganz identisch sind. Allein woher kommt es wohl, dass wir mit solchen Rossini'schen Schönheiten denn doch nicht so recht zufrieden sind? Daher, weil sie eben nichts zur Anschauung bringen, als schöne, d. h. sinnlich wohlgefällige Formen, welche des concreten Gedankens und folglich des eigentlichen Inhaltes ermangeln.

III. Endlich ist aber auch jener Grundsatz so beschaffen, dass er aufs Beste modificirt und gedeutet, doch immer nur auf gewisse Arten von Kunstwerken anwendbar ist, nehmlich blos auf solche, in welchen wirklich ein schöner Gedanke, als Inhalt in schöner Form dargestellt erscheint. Auf diejenigen, in welchen entweder ein unschöner Gedanke in schöner Form, oder ein schöner Gedanke in herber Form, oder gar Hässliches in hässlicher Form dargestellt erscheint, passt er nicht, und deren ist eine grosse Anzahl sehr achtbarer vorhanden. — Ueber diesen letzten Punct lässt sich viel streiten. Allein im Kunstleben selbst ist die Sache unleugbar vorhanden. Nur will sie noch nicht recht in die Systeme der Aesthe-

tik passen, welche überhaupt mehr dürre Stellen haben als man gewöhnlich glaubt. — Jüngst schrieb ein Aesthetiker: alles Menschliche ist schön. Das ist die beste Auskunft, um sich die ganze Untersuchung über diesen schwierigen Punkt vom Halse zu schaffen.

IV.

Verwahrung gegen unrichtige und gehässige Folgerungen aus unsern bisher entwickelten Ansichten.

Nach unsern bisherigen Erörterungen könnte man nun vielleicht glauben, es sey unsere Absicht, alle Musikwerke, welchen es nicht gleich auf der Stirn geschrieben stehet, was sie wollen und sollen, oder welchen man nicht sogleich beym ersten Anhören ihren Grundgedanken oder gar ihren gesammten Gedankenlauf abzugewinnen vermag, für blose, rein musikalische Formenwerke zu erklären. — Allein die letzten haben das Eigenthümliche, dass man, sobald man ihren Formenbau überschaut und begriffen hat, für immer mit ihnen fertig ist, ohne sich jemals angeregt zu fühlen, hinter ihnen etwas anderes als die rein musicalische Form, wie etwa eine poetische Intention, zu vermuthen und aufzusuchen. Dagegen giebt es andere Musikstücke, durch welche man sich, obwohl man ihre musikalische Structur völlig begriffen hat, lange Zeit hindurch in die grösste Seelenspannung versetzt fühlt.

Man nimmt sie immer und immer wieder vor, bis es endlich einmal gelingt, den rechten poetischen Gedankenschlüssel zu finden, welcher, das Zauberschloss eröffnend, zur vollen Wonne des klaren Anschauens seiner Herrlichkeit den Weg bahnt.

Musikstücke aber, bey denen es absolut unmöglich ist, den Schlüssel zum klaren geistigen Verständniss zu finden, mögen, so interessant auch ihr Formenbau sich darstellt, und so ansprechend für das sinnliche Ohr sie auch erscheinen, doch wohl an absoluter Inhaltslosigkeit leiden und des eigentlichen künstlerischen Gedankens baar und ledig seyn. — Zwar allerley dunkle Gefühle und Empfindungen, zumal sinnlicher Lust und Unlust und mannigfache Anregungen des Form-Verstandes können theilweise auch solche Musikwerke anregen, aber um einen wahrhaft befriedigenden Eindruck zu erzeugen, fehlt ihnen das Haupterforderniss: die klare Idee, deren Mangel auch der blendendste Formenreichthum nimmer zu ersetzen vermag.

V.

Unschädlichkeit und Nutzbarkeit der bisher entwickelten Ansichten.

Dem bisher Bemerkten zu Folge, sehen wir nun durchaus nicht, wie der Grundsatz: „dass die Musik erst dadurch einen höheren Werth erhalte, wenn einem Musikstücke ein aus einem anderen Gebiete

entnommener *) Gedanke zum Grunde liege, „ein irriger und in allen seinen Folgen nur zur Verkehrtheit führender" genannt werden möge. Es kann durch unsere Anforderung, nach welcher einem jeden Musikstücke, sobald es nicht ein blosses Formenwerk seyn soll, eine klare und daher auch aussprechbare Idee mit den ihr verwandten und untergeordneten Gedankenreihen und Gefühlskreisen (wo und wie sie auch zuerst im Künstler geweckt seyn mögen) einwohnen muss, das Wesen der Musik durchaus nicht verletzt, verrückt und ihr Gewalt angethan werden. — Oder würde etwa einem Meisterbilde Unrecht gethan, das Wesen der Malerey verkannt und das künstlerische Denken, Fühlen, Empfinden und Phantasiren des Beschauenden in Fesseln geschlagen, wenn man die Grundidee des Meisterwerkes, sey es nun im prosaischen oder auch im Dichter-Worte genau und treffend bezeichnet? — Hat es je guten

*) Was es mit den „aus einem anderen Gebiete entnommenen Gedanken" eigentlich für eine Bewandniss habe, ist bereits oben angedeutet worden. Wir wiederholen es: Alle Künste schöpfen aus einem gemeinschaftlichen Lebensquell, aus welchem eine jede hervorbringt was ihr zugänglich ist. Aus einem anderen Gebiete vermag keine etwas zu entnehmen, was nicht schon *a priori* ihr zugänglich wäre. Wenn ein Maler nach einem Gedichte Zeichnungen und Bilder giebt, so ist ihm solches nur dadurch möglich, dass die von ihm dargestellten Situationen etc. ohnehin schon seiner Kunst angehören und dass er sie von vorneherein eben so gut zu ergreifen vermocht hätte, wie der Dichter. — Dasselbe gilt auch von dem Musiker, wenn er nach einem Gemälde oder einem Gedichte eine Musik schafft. — *Vf.*

Gedichten Schaden gebracht, dass man sie, was bey Musikstücken unbegreiflicher Weise *ein peccatum* seyn soll, mit Ueberschriften in die Welt gesendet, welche doch wohl immer den in ihnen ausgeprägten Grundgedanken zu bezeichnen pflegen? Hat Beethoven übel an der Musik gehandelt und den Genuss seiner Werke verleidet und verkürzt dadurch, dass er die Grundideen einiger seiner Tongedichte offen angegeben und aufrichtig gestanden was er gewollt? — Kann sich wohl Jemand, der dieses Meisters Sonate mit der Ueberschrift: Abschied, Trennung, Wiedersehen, gespielt und durchempfunden hat, im Ernst darüber beklagen, durch jene Gefühlsgedanken-Andeutungen, welche sogleich in den Kern des Werkes einführen, seines musikalischen Zaubers beraubt worden zu seyn? Bleibt nicht in dieser Sonate, trotz der klaren vom Meister selbst angedeuteten Gedankenfolge, so viel Musikalisches zu empfinden und zu geniessen übrig, wie in irgend einem guten Gemälde oder Gedicht, unter gleichen Bedingungen, Malerisches oder Dichterisches?

Wir selbst haben uns dadurch, dass ein Musikstück seine Grundidee in irgend einer beliebigen kürzeren oder längeren prosaischen oder poetischen Form sogleich an der Stirn geschrieben trug, oder dass es uns — wenigstens nach unserer Ueberzeugung — gelang, sie ihm abzugewinnen, niemals in dem Genusse desselben gestört, sondern stets nur gefördert gefühlt, welches uns ganz in der Ordnung zu seyn scheint. Denn es muss ja wohl ein jedes Kunstwerk um so höheren, reicheren und vollständigeren

Genuss gewähren, jemehr alles in ihm in seiner Beziehung zur klaren Idee anschaulich wird und ein jedes angeregte Gefühl, auf sie hinleitend, an Kraft und Lebendigkeit gewinnt. Es wird dann durch ein solches Kunstwerk der ganze Seelenmensch gespeist, während sonst nur bald der rein sinnliche, bald der formenverständige, bald der träumerische Gefühls-Mensch seine Brosamen sammelt.

Will man solches durch recht schlagende Beweise erproben, so denke man sich alle Meister-ouverturen zu Opern oder grossen dramatischen Gedichten ohne das Gedankenlicht, welches von diesen letzten her in sie hineinfällt und auch wieder aus ihnen ausströhmt. Werden sie, wenn auch völlig abgerundete Musikstücke, denjenigen Hörer, welcher sie zuerst ganz ohne Vorwissen ihrer besonderen Beziehungen kennen lernt, gleich anfangs so vollkommen befriedigen, so vielseitig anregen und erfreuen, wie uns, die wir bereits wissen, in welche Höhen und Tiefen der Gedanken und in welche Sphären der Gedanken und Gefühle ein Dichtergeist dem anderen nachgedrungen ist, oder nachdringen wollte?

Es kann daher sowohl in der Kunst überhaupt wie auch in der Musik insbesondere nimmermehr zur Verkehrtheit führen, wenn die Künstler sich den Zweck setzen, in ihren Werken klare Gedanken zu verfolgen! Wenn aber der Musiker s e i n e r S a c h e g e w i s s ist, warum soll er dann nicht so gut wie der Maler und der Dichter sagen, was er

gewollt und erstrebt, und es sagen in jeder ihm beliebigen und passend erscheinenden Wortform?

Der von uns vertheidigte Grundsatz könnte in der That nur dann verderblich werden, wenn man ihn durchaus missverstände und ganz verkehrt anwendete, d. h. wenn man entweder absolut unkünstlerische oder partiell musikwidrige Gedanken zum Gegenstande der musikalischen Darstellung machen wollte, was wohl nicht leicht Jemanden einfallen wird. Dagegen kann sich eine angemessene Anwendung desselben nur höchst erspriesslich erweisen. — Durch ihn allein kann die Musik nach und nach völlig ihrer Unmündigkeit entrückt und zur Ebenbürtigkeit mit den übrigen Künsten erhoben werden, bey welchen man ihn längst als unerlässliches Erforderniss betrachtet hat. Durch ihn allein vermag sich der Componist zum wirklichen Tondichter zu erheben, dessen Hauptverdienst darin beruht, dass er so gut wie andere Künstler, ein tüchtiger Gedanken- und Gefühls-Plastiker sey. Durch ihn allein kann dem leeren Formenschaffen und Formenspiel in der Musik ein kräftiger Damm entgegengesetzt oder der ihm ausserhalb des eigentlichen Kunstgebiets gebührende Rang zugewiesen werden; durch ihn allein gewinnt jeder begabte Geist gleich von vorn herein eine feste Basis für sein Wirken — und erkennt, dass alle musikalischen Formen und Förmlein, selbst die gefälligsten, nicht als höchster Zweck selbst, sondern nur als Mittel zu einem höchsten Zwecke zu betrachten und zu behandeln seyen. Durch ihn allein gewinnt man endlich auch einen festen Halt-Punkt für

die Kritik, von welchem aus man alles formenkrämerische Gelichter mit Fug und Recht aus dem Kunsttempel verjagen mag. — Solche Austreibung hat der Iris trotz ihrer höchst ehrenwerthen Freymüthigkeit und trotz ihrer scharfen Witzgeisselhiebe, bisher noch nicht gelingen wollen, und kann ihr auch nicht gelingen, so lange sie in ihrer Theorie, in welche wir uns früher auch verstrickt hatten, beharrt. Statuirt man nehmlich, wie die Iris es zu wollen scheint, eine Musik, welche nur sich selbst ausdrücken, rein durch sich selbst genügen, und welcher man mit keinem Worte, geschweige denn mit einem Gedichte zu nahe kommen darf, ohne etwas anderes zu fassen, als sie selbst; so muss man auch jedes Musikwerk — bey seinem sonst ganz unaussprechlichen und undenkbaren Inhalte — lediglich nach der Beschaffenheit seiner Form beurtheilen, und je runder, reicher und abgeschlossener, nach herkömmlicher Weise, diese erscheint, ihm um so grössere Lobsprüche ertheilen. Wenn nun aber dessen ungeachtet die Iris über so manches Musikstück den Stab gebrochen hat, welches unbestreitbar den Vorzug hatte, lediglich sich selbst und den musikalischen Gedanken, bey welchem man nichts denken kann und soll, auszudrücken; so glauben wir solches nicht sowohl ihrer Theorie als ihrem feinen Tact und Geschmack, ihrer reichen Erfahrung und ihrem poetischen Sinn und Geiste verdanken zu müssen, welchem wir die aufrichtigste Verehrung zollen.

Will man übrigens die zu Anfang unseres Aufsatzes wörtlich angezogenen Ansichten und Grund-

sätze der Iris streng consequent durchführen, so muss man zuletzt alle Textmusik überhaupt für unstatthaft erklären. Denn wenn die Musik so rein durch sich selbst genügen soll, dass man durch jedes ihr untergelegte Gedankensubstrat nur dazu verleitet werden kann, etwas „anderes zu denken, als sie selbst“, so sehen wir nicht, wie man die Textmusik rechtfertigen will. Aber wir hassen alle q u e t s c h e n d e und quatsche Consequenzmacherey und wollen uns daher auf eine weitere Prüfung der von der Iris aufgestellten Behauptungen in dieser Beziehung nicht einlassen. Doch können wir, um uns unserer Haut zu wehren, folgende Stelle nicht unerörtert lassen:

„Schon dieser Erfahrungssatz: dass die Unkundigsten diesen Weg zuerst gehen „(nehmlich den von uns vertheidigten)“ sollte Bedenklichkeit erregen; allein leider ist in der neueren Zeit doch der Irrthum in dieser Beziehung sehr allgemein geworden.“ —

Diese Behauptung erscheint uns als durchaus unrichtig. Der u n k u n d i g e Hörer ist nehmlich vollkommen zufrieden, wenn ihm ein Musikstück tüchtig das Ohr füllt und ihm ein sinnliches Wohlbehagen erregt. S o l c h e n L e u t e n fällt es gar nicht ein, bey der Musik etwas d e n k e n z u w o l l e n. Alles Geistige, was dem gebildeten Musikfreund diese Kunst theuer macht, ist ihnen ziemlich gleichgültig. Sie fischen sich aus der Instrumentalmusik sowohl wie aus der Vocalmusik n u r d e n Z u c k e r u n d P f e f f e r h e r a u s.

Noch viel weniger kann man aber behaupten, dass die Unkundigsten unter den Componisten, und zwar erst neuerdings, auf den von der Iris angefochtenen Weg verfallen seyen. —

Mozart und Haydn *) haben zwar ihren Instrumentalwerken keine, die Bedeutung derselben aussprechenden, Ueberschriften gegeben, allein den jetzt noch interessanten und allgemein beliebten von ihnen liegen so unverkennbar poetische Gedankenreihen zum Grunde, dass man es vielfach versucht hat, sie, so zu sagen, in die Poesie zu übersetzen und es sind in dieser Hinsicht Leistungen ans Licht getreten, welche doch wohl etwas mehr, als blosse „Gleichnisse" seyn möchten. Wir erinnern nur an das Gedicht von Apel nach Mozarts *Es*-dur-Sinfonie. —

Beethoven hat bey mehreren seiner Sinfonieen und sonstigen Instrumentalwerke den ihnen zu Grunde liegenden poetischen Gedankenkern angegeben, ja bey einigen, wie bei der Pastoralsinfonie und den Sonaten op. 81 etc., den poetischen Sinn und die Bedeutung der einzelnen Sätze angedeutet. **) Bey anderen hat er es leider nicht gethan. Wir sagen: leider! denn sie werden, da sie

*) Von Haydn ist es zuverlässig bekannt, dass er bey vielen seiner Werke für das Orchester ganz bestimmte Intentionen verfolgt hat. *Vf.*

**) Man vergleiche, was A. B. M. in Schillings Universallexicon, in dem trefflich bearbeiteten Artikel: Beethoven, über diesen Gegenstand bemerkt. *Vf.*

zum Theil ihrer Form nach als bizarr, herbe, seltsam erscheinen, so dass die „Unkundigen" sie leicht für ungeniessbares Zeug erklären, erst dann wahrhaft befriedigend und gewähren erst dann den höchsten und reichsten Genuss, wenn es gelingt, ihre poetische Tendenz zu errathen, welches freylich, da sie öfter aus ganz speziellen Anschauungen und Gemüthsbewegungen des grossen, wunderbaren Mannes hervorgegangen seyn mögen, und da sie von einer gewissen Periode an, fast sämmtlich als musikalische Genre-Bilder sich darstellen, nicht immer ganz leicht ist. Wie dem aber auch seyn möge, es sind genug Werke von Beethoven vorhanden, welche uns dazu berechtigen, ihn den „Unkundigen" der Iris beyzuzählen.

Dussek, ein Componist, dessen bessere Klavierwerke wir wohl nicht mit Unrecht zu den klassischen rechnen, gab mehrere seiner grossen Sonaten mit Ueberschriften, und wer sich mit seinem trefflichen Tongedichte: *L'invocation*, vertraut gemacht, wird wohl nicht in Abrede stellen, dass darin dieser Gefühlsgedanke in seinen Hauptbeziehungen so dichterisch schön als treffend durchgeführt sei. Seine Werke: *Le retour à Paris*, *Elégie harmonique* etc., *La consolation* u. a. tragen ihre Namen nicht mit Unrecht und sind so klar gehaltene Tongedichte, dass es nicht schwer ist, ihren Gedankenlauf zu verfolgen. — So wie er, so haben auch Clementi und Cramer, in einzelnen Werken, gegen die Theorie der Iris mit Glück gesündigt und in Verbindung mit Beethoven, wir gestehen es offen, uns zuerst auf die unsrige hingeleitet.

Ries hat in seiner vortrefflichen Sonate: *L'infortuné* und wie wir glauben, auch in anderen seiner grösseren Instrumentalwerke, denselben sündhaften Weg betreten.

Maria v. Weber gab zwar seine 4 grossen Sonaten ohne Ueberschriften heraus, aber wir können aus guter Quelle versichern, dass ihnen poetische Gedankenreihen zum Grunde liegen. Die letzte giebt z. B. Scenen aus dem Leben eines Wahnsinnigen. — Ueberhaupt neigte sich Webers klar reflectirender Genius vorzugsweise zu der von der Iris bestrittenen Ansicht hin. Fast alle seine Instrumentalwerke, selbst die köstlichen kleinen vierhändigen Stücke (Berlin bey Schlesinger) sind so klar gehaltene Zeichnungen, dass man sich unwillkührlich genöthigt fühlt, ihren poetischen Inhalt in Worten wieder zu geben *)

Auch Hummel, (wir erinnern an sein reizendes Tongedicht: *La bella Capricciosa*) Field, Kalkbrenner, Klengel, Lindpaintner, Neukomm, Moscheles, Tomaschek (Eclogen) u. v. a. m. haben wenigstens in einzelnen trefflichen Werken klare, aussprechbare Gedankenreihen verfolgt und mit Glück durchgeführt, und es ist nur zu beklagen, dass manche von

*) Wir kennen auch einige grosse Klaviersonaten von L. Berger, welche einen ganz abgeschlossenen Gemüthseindruck erzeugen und erwarten noch von L. Rellstab, dass er uns über den poetischen Kern derselben das wahre Licht aufstecke. Vf.

ihnen durch gewisse bereits zu Gemeinplätzen gewordene Ueberschriften die gute Sache in ein zweydeutiges Licht gestellt. — Die oft wiederkehrenden „Souvenirs, Adieux, Charmes“ etc., an deren Seite bald London bald Paris figuriren, scheinen uns grossentheils weiter nichts zu besagen, als dass in benannten Städten die Herrn Verfasser sehr gute Geschäfte gemacht.

Wenn nun aber vorzüglich im letzten Decennium Künstler wie Lobe, Löwe, Marschner, Mendelssohn, Spohr und ganz neuerdings auch Lachner und Chopin, theils in einzelnen, theils fast in allen ihren Instrumentalwerken gegen die Theorie der Iris gesündigt haben, so kommt da ein recht stattlicher Kreis von „Unkundigen“ zusammen, mit welchen thöricht zu seyn, am Ende doch wohl die wahre Weisheit seyn möchte.

Sonst hat allerdings die von der Iris verfolgte Ketzerey sich seit langer Zeit schon ungemein weit verbreitet. Man gehe nur die besseren musikalischen Zeitschriften, selbst die Iris nicht ausgenommen, genauer durch, und man wird sich leicht überzeugen, dass die Musikgelehrten bey Beurtheilung grösserer Instrumentalwerke, schon seit langer Zeit sich sehr oft dem so ganz verwerflichen Geschäfte unterzogen haben, nicht nur die Form, sondern auch den wirklichen Gedankeninhalt derselben zu untersuchen und denselben oft recht poetisch zu erörtern — gerade so wie man es bey Beurtheilung von Gedichten und Gemälden u. s. w. gewohnt ist. — Hätte man solches im-

mer mit gehöriger Strenge gethan, so würden wir zwar eine Legion Musikstücke weniger zählen, aber dafür desto bessere, und es würden nicht so manche wohlbegabte Männer sich in einem Formenschaffen verloren haben, in welchem hunderte von Werken ihnen kaum eine fünfjährige Unsterblichkeit sichern werden.

Doch es muss auch musikalische Kattundrucker, Tapetenmacher, Marzipanbäcker, Pfefferküchler und solcherley Leute geben. Wie wollte sonst das Publikum bestehen? Unsere Theorie hat nichts gegen sie. Sobald sie nur hübsche Muster und gehörig gewürzte Waaren liefern, stehen sie über aller Kunstkritik erhaben.

VI.

Anwendung der bisher von uns erörterten Grundsätze auf die neueste Sinfonie von Spohr.

Dass wir nun, von unserem Standpuncte aus, die Tendenz des neuesten grossen Instrumentalwerkes von Spohr ganz anders beurtheilen müssen, als die Iris und zum Theil auch der Herr Recensent in der Cäcilia, (im theoretischen Abschnitte seiner Anzeige) gethan, das leuchtet ein. Wir können theoretischer Weise nur loben, was jene getadelt oder wenigstens als eine nicht zu billigende Kunstrichtung bezeichnet haben.

Herr Spohr hat, unseres Erachtens, in diesem Werke gezeigt, dass er das, was der Musik, dieser im Verhältniss zu den übrigen noch so jugendlichen Kunst, nachdem sie der Form nach in fast erschöpfender Weise durchgearbeitet und durchgebildet worden, zu ihrer ferneren Entwickelung und höheren Fortbildung noth ist, ganz so klar erkannt und begriffen habe, wie es sich von einem so hochbegabten, geistreichen, gründlich gebildeten und erfahrenen Künstler erwarten lässt. Er hat in diesem Werke Anforderungen genügt, welcher sich nach unserer festen, und wir glauben wohlbegründeten Ueberzeugung, der wahre Tonkünstler und Tondichter, wenn er seine Kunst zu voller Mündigkeit und Ebenbürtigkeit mit den übrigen erheben will, durchaus nicht mehr zu entziehen vermag.

Der Grundgedanke, welchen er verfolgt und durchgeführt, ist nicht nur ein allgemein künstlerischer, sondern auch seinem Wesen nach einer von denen, welche wir oben, in Ermangelung eines besseren, mit dem Ausdrucke: „Gefühlsgedanken" bezeichnet haben, und demnach ein der Musik zugänglicher. Ja, er liegt ihr so durchaus nahe, dass sie ihn ungleich lebendiger, reicher, frischer und tiefer auszudrücken vermag, als irgend eine andere Kunst. Welche sollte den Gedanken: „Weihe der Töne", besser darzustellen im Stande seyn, als die Tonkunst selbst? — So hat denn unser Componist, unstreitig in der Wahl seines Hauptgedankens, welcher überdies auch ein würdiger, edler und dabey sehr ergiebiger ist, einen überaus glücklichen Griff gethan.

Darin, dass er denselben in einem, durchaus für die Musik berechneten Gedichte weiter ausgeführt, seinem eigenen Tongedichte vorangestellt hat, vermögen wir an und für sich nichts Verwerfliches zu erkennen. Hätte Beethoven bey oder nach Verfassung seiner Pastoralsinfonie ein seiner Idee entsprechendes Gedicht gefunden, so würde er auch wohl kein Bedenken getragen haben, seine Andeutungen, anstatt in Prosa, in poetischer Rede zu geben. Es kommt darauf eben nicht viel an, da die Musik doch in beyden Fällen, die in Prosa oder in Poesie dargestellten Gedanken, sich nach ihrer Weise neu schaffen und in ihren Formen ausprägen musste. Im Betreff des Spohr'schen Werkes käme allerdings die Frage in Betrachtung: hat die Musik, als solche, in Geist und Form, durch Vorausschickung des Gedichtes gelitten? Wir glauben diese Frage verneinend beantworten zu müssen. Das Spohr'sche Werk erscheint uns als ein musikalisches Ganzes, dessen geistiger Zusammenhang in seinen einzelnen Theilen bey näherer Betrachtung immer klarer wird, und überhaupt in jeder Hinsicht als das grösste, poesiereichste und interessanteste unter allen, welche (von den gekrönten Werken dieser Gattung aus der neuesten Zeit kennen wir noch keins) uns, seit Beethoven seinen plastischen Griffel niedergelegt, bekannt geworden sind. Sie ist durch und durch spohrischer Natur — und schon in sofern erscheint uns das vorausgeschickte Gedicht in Hinsicht auf die Musik als etwas sehr Unschuldiges. —

In der Beurtheilung der einzelnen Sätze des Werkes treffen wir mit Herrn Kahlert fast in allen

Punkten zusammen und danken ihm freundlichst für die poetische Entwickelung und Erläuterung derselben. —

Von den Hofkapellen in Rudolstadt und in Weimar ist diese Sinfonie würdig und mit ausgezeichnetem Beyfalle aufgeführt worden. —

K. Stein.

In dem Aufsatze „Aphorismen" über teutschen Männergesang und über Löwe's Vocal-Oratorium, von K. Stein, im 72sten Hefte der Cäcilia, sind folgende sinnentstellende Setzerfehler zu verbessern.

S. 220 Z. 5 v. Oben brüllte sollte heissen: brütete.
- 220 - 10 - Unten jublizirender s. h. jubilirender.
- 221 - 1 - Unten Jüngerwelt s. h. Sängerwelt.
- 222 - 13 - Unten Wuchs s. h. Wucht.
- 226 - 21 - Unten Färbungswerk s. h. Förderungswerk.
- 226 - 2 - Unten recht s. h. nicht.
- 227 - 9 - Oben von s. h. vom.
- 230 - 10 - Unten diesen s. h. diesem.
- 234 - 8 - Unten reichhaltig s. h. nachhaltig.
- 234 - 1 - Unten fällt das Wort gehet weg.

Errata.

Vorstehend S. 30, Z. 16, statt: anregen, lies: erzeugen.
Ebend. Z. 17, statt: zu erzeugen, lies: hervorzubringen.

Recensionen.

Die schöne Flamänderin, oder die Weissmützen, komische Oper in drei Acten, von *Scribe;* Musik von *Auber;* Uebersetzung von *M. G. Friedrich.* Textbuch.

Mainz bei Schott's Söhnen. Pr. 12 kr. = 2 1/2 Ggr.

Ein Zeichen der Zeit! ein pariser Opernsüjet, ganz im royalistischen, antirevolutionären, conservativen Sinne gewählt und behandelt: — Die Verschwörung der sogenannten Weissmützen gegen den Grafen Ludwig von Flandern, gegen das Ende des 14. Jahrhunderts, — mit einem, das revolutionäre Treiben von der lächerlichen Seite darstellenden Ausgange, wo die Revolutionsmänner, kaum ist der sogenannte Tyrann für den Augenblick gestürzt, nichts eiliger zu thun haben, als unter sich selbst zwiespaltig zu werden über die Frage, wem denn jetzt unter ihnen die Macht zufallen soll, — dem Volk, — oder den Aristokraten, welcher letzteren Wahlspruch heisst: „Ha! Ihr „Canaillen, hätten wir euch nur nicht so nöthig!" — Alles *comme d'ordinaire*, und zum rechten Wahrzeichen, wie gut es ist, dass Einer auf dem Throne sitze, schon damit sich kein Anderer darauf setze; — wie dann, bei der Berathung über die zu wählenden Anführer, ein Apothekerjunge äussert: er werde ja doch wohl auch zum Anführer gewählt werden, und darauf Alle ausrufen: „Ich auch!" — wo am Ende, der Adelspartei zum Trotz, wirklich der Lehrjunge von den Plebejern zum Anführer gewählt wird, so wie auch sein Lehrherr selbst, ein reicher Filz, der sich den Weissmützen nur in der Hoffnung auf gewinnreiche Geldspeculationen angeschlossen hatte, den jedoch die Verschwornen nur nebenbei mitlaufen lassen, um ihn am Ende um 100,000 Piaster zu pflücken, — wo aber, während dieses Zwiespaltes der Rebellen, der Fürst, den die Meuterer im Gefängnisse zur

Abdankung zwingen wollen, durch die List einer ihn liebenden schönen Flamänderin, in einem Leichensarge die Stelle des Verstorbenen einnehmend, aus dem Kerker befreit wird und bald an der Spitze eines Hilfsheeres zurückkehrt, um die Meuter zu bestrafen, wo denn die Wichte, die adelichen wie die Rotüre, kaum haben sie die Bajonette der heranziehenden Rächer von Ferne erblickt, nichts eiliger zu thun haben, als ihnen die Thore zu öffnen und, mitsammt ihren weissen Mützen, sich vor ihrem rechtmässigen Herrscher zur Erde niederwerfend, ihn ganz jämmerlich um Gnade anflehen, welche ihnen denn auch, *à la Louis Philippe*, grossmüthig gespendet wird.

Vox populi, vox Dei. S o müssen j e t z t in Paris die Operntexte sein, um goutirt zu werden. — Welch unzweideutiges Barometerzeichen der jetzigen Stimmung der Nation, — welche Gewähr für *Louis Philippe* für das Feststehen seines Thrones, wenn auch nicht für die Sicherheit seiner Person gegen verrückte Meuchelmörder!

Dem Ernste, welchen ein Ernsthafter in der erzählten Fabel finden mag, sind übrigens ganz anziehende, zum Theil recht nett komische Episoden und Situationen eingemischt.

Eine der launigsten Scenen dieser Art ist die, wo der Todte, dessen Stelle im Sarge der Fürst usurpirt hatte, der aber nur scheintodt gewesen war, wieder zum Leben erwacht und, (es war gerade der Lehrherr des Apothekerjungen und dermaligen Rebellenanführers) diesem seinem Lehrjungen unerwartet in den Weg tritt, grade im Augenblicke, wo dieser auf dem Weg ist, den Fürsten im Gefängnisse zu ermorden, an dessen Stelle er nun, mit Entsetzen, das vermeintliche Gespenst seines ehemaligen Lehrherrn erblickt.

Vorzüglich wirkungsvoll muss auch, bei irgend glücklicher Darstellung, sich die Scene ausnehmen, wo der junge, lebenslustige Fürst, unter der Maske seiner ehrwürdigen

Tante, der alten Herzogin von Brabant, im hohen fürstlichen Söller die schöne Flamänderin empfängt, sie seines mütterlichen Schutzes gegen die Fallstricke der Verführer versichert, sie durch eine huldvolle Umarmung beglückt, ja sie zu seinem Gesellschaftsfräulein ernennt, — worauf er, gravitätisch im Sorgeessel der hohen Matrone thronend, das vertrauensvolle schöne Kind auf ein Tabouret zu seinen Füssen niedersitzen heisst und, herablassend mit ihren schönen Locken spielend, ihr befiehlt, alle Thüren zu verschliessen und ihm ihr Herz zu öffnen; — wie sie, über so grosse Huld und Herablassung der hohen Matrone ganz zerknirscht, derselben erst die Schlüssel zu den verschlossenen Stubenthüren überreichend, und ihr dafür bald ihr Herz in kindlichem Vertrauen öffnend, sie ihre Neigung zum Fürsten errathen lässt, — wie er darauf, die Maske abwerfend, seines Sieges geniessen zu dürfen meint, — sie aber, da leider ja alle Thüren verschlossen sind, sich verzweiflungsvoll an ein Fenster rettet und sich schon hinausbeugt, um sich in den viele hundert Fuss tiefen Abgrund zu stürzen, — und wie solche Heldentugend den Wüstling zur Besinnung bringt und mit so hoher Bewunderung erfüllt, dass er sie demnächts zur Genossin seines, durch ihre Mitwirkung wiedereroberten, Thrones erhebt.

Das Aeussere der Ausgabe ist anständig, und der, sonst unbegreiflich geringe, Preis (12 kr. = 2½ Ggr. für volle 31 Seiten gross- Lexikon-Format in gespaltenen Columnen, nebst farbigem Umschlagebogen) ist darauf berechnet, dass das Büchlein den Theaterdirectionen zur verkäuflichen Vertheilung an der Casse, in grösseren Quantitäten, und dies noch mit Rabatt, abgelassen werden könne, — eine Einrichtung welche schon vor Jahren in diesen Blättern in Anregung gebracht worden war, und nun hier realisirt erscheint.

Ohne Zweifel wird diesem Textbuche die Herausgabe der Partitur und des Clavierauszuges bald folgen.

Dr. *C. v. Löwen.*

L'art du Violon, nouvelle Méthode, — par *P. Baillot;* Traduction allemande par *J. D. Anton.*

Mayence et Anvers, chez Schott. 13 fl. 36 kr.

Die Nachricht vom Erscheinen eines Werkes von so grosser Bedeutung wie eine *Violinschule von Baillot* dürfen wir keinen Augenblik dem Publicum vorenthalten. Wohlverstanden: wir meinen vorerst nur die trockene, mithin blos vorläufige, Nachricht von dem Dasein dieses Werkes, welches ausführlich und nach Würden zu besprechen, wir uns bis dahin vorbehalten müssen, wo eine vollständige Durchforschung des Inhaltes uns zu einem begründeten Urtheile erst befähigt und berechtigt, — und uns auch Manches, was uns, beim vorläufigen ersten Durchlaufen, noch dunkel und incohärent erschienen, erst noch klarer gemacht haben wird.

Hier also vorläufig nur folgendes Wenige im Allgemeinen.

Herr Baillot hat, wie man beim ersten Anblicke seines Werkes erkennt, die Intention, eine ganz vollständige Violinschule zu liefern, welche Alles enthalte, was, um sich vom Anfänger zum vollendeten Virtuosen hinanzuarbeiten, zu wissen und zu beachten nöthig sein möge. Er beginnt daher mit den ersten Grundsätzen der Körperstellung und Haltung des Instruments, (welche vorzüglich sorgfältig und anschaulich durch treffende Zeichnungen versinnlicht werden,) — schreitet von da bis zu den höheren und höchsten Stufen der Virtuosität und zuletzt selbst bis zu den äussersten Künsteleien mit Flageolettönen und sogar mit aussergewöhnlichen Accordaturen und sonstigen Paganinischen Zaubereien fort.

Die Ausgabe enthält, auf nicht weniger als 290 grossen Folioseiten, in gespaltenen Columnen, sowohl den französichen Text, als auch eine teutsche Uebersetzung, diese aus der Feder eines vorzüglichen Violinisten, des

Grossherzoglich Hessischen Kammermusicus Anton, welcher mitunter (z. B. S. 220) auch wohl einmal vom Seinigen mit dazu gegeben hat. *d. Rd.*

Henri und Jacques Herz.

Second grand Concerto pour le Piano, avec accompagnement d'orchestre; comp. par *Henri Herz.* Op. 74 — (Pr. av. Quatuor 4 fl. 48 kr. — av. Orchestre 8 fl. 6 kr. — pour Piano seul 3 fl.)

Grandes Variations pour le Piano seul; par *Henri Herz.* Op. 82. — (Pr. 1 fl. 48 kr.)

Polonaise favorite, chantée par Mlle. Grizi, de l'opéra i Puritani, arrangée pour le Piano par *Henri Herz.* — (Pr. 1 fl.)

Second grand Duo concertant, pour deux Pianof.; par les *Frères Herz.* Op 72. — (Pr. 3 fl.)

Fantaisie pour le Piano seul, composée par *Henri Herz.* Op. 72. — (Pr. 1 fl. 48 kr.)

Variations brillantes pour le Piano; par *Jacques Herz.* Oeuv. 28. — (Pr. 1 fl. 36 kr.)

Troisième Concerto pour le Piano, par *Henri Herz.* Op. 87. — (Pr. av. Orchestre .... — av. Quatuor ..... — pour Piano seul (4 fl. 12 kr.)

Les trois genres: italien, — réligieux, — allemand. Mélodies variées pour le Piano; par *Henri Herz.* Op. 88. No. 1 - 3. — (Pr. jedes 1 fl. 30 kr.)

Sämmtlich Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen.

Potz Herz und kein Ende! —

Aber woher rührt eben diese Endlosigkeit? — Sie kann doch wohl nur daher kommen, dass diese Compo-

sitionen den Freunden des Pianoforte vorzüglich zusagen; — und das bleibt eben am Ende doch immer ein Verdienst, um welches mancher, sich für weit verdienstvoller achtende, aber weniger goutirte, Componist sie immer beneiden wird und mit Recht beneiden muss. — „Warum haben Eurer Kaiserlichen Majestät Generale und „Minister nicht was Rechtes gelernt wie ich?“ erwiederte jene Ballet-Tänzerin der Kaiserin Katharina. — Warum haben so manche „gediegene“ Componisten nicht gelernt, *à la Herz* zu schreiben?

Ueber die Werke selbst nur zwei Worte:

Das II. *Concerto* ist das, dem Könige der Franzosen gewidmete, aus *c*-moll, dessen Ruhm schon längst begründet ist, und dessen Anpreissung hier zu spät kommen würde. Die Auflage ist sowohl für volle Orchester-Begleitung, als auch für blosse Quartettbegleitung, und auch für das Pianoforte allein, eingerichtet.

Die *grandes variations* sind über einen Favoritmarsch aus Bellini's *Puritani* gearbeitet, — so wie die *Polonaise favorite* aus einer Clavierbearbeitung einer Favorit-Polonaise aus derselben Oper besteht.

Das *Second grand Duo*, ein brüderlich gemeinsames Product der Herren *Henri* und *Jacques Herz*, zaubert den entzückten Zuhörern einen Kranz von Reminiscenzen vor aus *Alexandre* und der *Donna del lago*; — und

In der Phantasie weckt wieder Herr *Henri* allein, süsse Wiedererinnerungen an Dasjenige, was er so eben Hand in Hand mit seinem Bruder gesungen.

In den Variations über ein schottisches Lied: „*Here's* „*a health to tham that's ava*“ tritt dieser *frère Jacques* auch seinerseits selbständig auf und, wenn auch zunächst

in des Bruders Fusstapfen, doch nicht ohne Originalität und eigenes, noch weitere schöne Erfolge verbürgendes Talent.

Das dritte *Concerto, d*-moll, steht seinem Vorgänger würdig zur Seite, dasselbe wo möglich übertreffend an Grazie und glänzendem Luxus der Effecte nicht allein, sondern auch an innerem Werthe. Ganz vorzügliches Glück macht überall das in einer äusserst glücklichen Stunde geborne Rondo, welches ebendarum auch noch eigens einzeln abgedruckt verkäuflich ist.

Endlich, unter dem Titel *Les trois genres*, liefert Mr. *Henri* drei Hefte Variationen in seiner beliebten Manier, und zwar erst über ein italiänisches Thema, — dann über eine Preghiera, — und endlich über eine teutsche Weise, — alles so leichthin und flüchtig, wie es den Klavierspielern unserer Tage nun eben gerade recht und lieb ist. — Das sind die *trois genres*. —

Aber Alles ist schön und gefällig und brillant und gut für Herz und Herzianer. Dr. *C. v. Löwen.*

François Hünten.

Bluettes musicales, pour le Pianoforte sur des Thêmes de M. Caraffa. No. 1, No. 2. — (Pr. 45 kr. jedes.)

Les Souvenirs, Rondo et Variations pour le Piano, sur des Thêmes favoris de Spohr et de Marcadante. Op. 79, No. 1, No. 2. — (Pr. 1 fl. jedes.)

L'utile et l'agréable, choix de 32 airs connus, arrangés pour le Pianoforte, divisés an deux suites. No. 1, No. 2. — (1 fl. 30 kr. jedes.)

Les petites folles, Quadrille de Contredanse et une Valze. Op. 75. Liv. 1, liv. 2, liv. 3. — (Pr. 48 kr. jedes.)

Dixhuit Exercices progressifs pour le Pianoforte. Op. 80. — (Pr. 1 fl. 30 kr.)

Douze Études mélodiques pour le Pianoforte. Op. 81. — (Pr. 2 fl.)

Sämmtlich bei B. Schott's Söhnen in Mainz und Antwerpen.

Herr Franz Hünten hat sein Publicum, und er verdient es. Er schreibt für die nicht allzuhoch hinaus Wollenden, und diesen gefällt er immer. Schon mehrmal hat die Cäcilia *) ihn als anspruchlos gefälligen und doch nicht seichten Componisten gerühmt, vorzüglich aber auch als complaisanten und doch nicht oberflächlichen, als gründlichen und doch nicht ungefälligen Lehrer; — und in den beiden rühmenswerthen Eigenschaften bewährt er sich auch wieder durch die hier neu vorliegenden Erzeugnisse, besonders in den beiden letzteren.

Er fahre so fort, und er wird immer freundliche Aufnahme, und sein Verleger willige Abnehmer finden.

Dr. *C. v. Löwen.*

Henri Bertini jne.

25 Études doigtées pour le Piano, ou Introduction à celles de Cramer, Op. 29, Liv. 1 – 2, édition revue et améliorée. — (Pr. 2 fl. 24 kr.) **)

Les repos, 24 petites mélodies, composées pour le Piano, dédiées aux jeunes Elèves, Op. 101, en trois livraisons. No. 1 – 3. — (Pr. 1 fl. 24 kr.)

Caprice sur la Romance de Grisar: Les laveuses du couvent, pour le Piano, Op. 108 — (Pr. 1 fl. 12 kr.)

Sarah, Musique de Grisar, (Ou vas-tu, couplets. Marche des Soldats,) caprice pour le Piano, Op. 110. — (Pr. 1. fl. 12 kr.)

---

*) Cäcilia XVI, S. 99.

**) Cäcilia XVII, S. 127.

Son Nom, Rondo Caprice pour le Piano sur la romance favorite de Mlle. Loïsa Puget; Op. 111. — (Pr. 1 fl. 12 kr.)

Sämmtlich bei B. Schott's Söhnen in Mainz und Antwerpen.

Recensionen in der Cäcilia über Bertinische Claviercompositionen braucht man schon gar nicht mehr zu lesen, weil man im Voraus weis, dass da ein für allemal nichts anderes zum Vorschein kommt, als Lob über Lob. Wie ist dieser Clavierdichter nicht schon erhoben und gepriesen in schier einem Viertelhundert Recensionen verschiedener Mitarbeiter! Man lese doch Band XIII, S. 241, dgl. S. 260; — Band. XIV, S. 216; — besonders Band XV, S. 139; — Band XVI, S. 98; — Band XVII, S. 127: — Band XVIII, S. 30.

Wie gern mögte Recensent der hier wieder neuerdings vorliegenden Werke ebendieses Meisters, über denselben den Lesern etwas Neues sagen. Sein Bestreben ist aber fruchtlos: auch hier findet er nur überall höchst Rühmenswerthes, überall nur Verdienstliches und überall nur neue Bestätigung des vielen Guten, was er über die Vorgänger der heute neu vorliegenden Werke in der Cäcilia gelesen und beim Durchspielen und Studieren der Werke selbst bestätigt gefunden hatte, und somit die Ueberzeugung, dass Bertini in seiner Art einzig und unerreichbar und diese seine Art an sich selbst einzig und, so technisch wie aesthetisch, wahrhaft herrlich ist.

Dr. *C. v. Löwen.*

Épisode d'un Bal, Rondo caractéristique pour le Piano-Forte; par *H. Bertini jeuné* op. 98.

Mayence chez les fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Der Verfasser reicht mit diesem Rondo den Klavierspielerinnen und Spielern eine freundlich anziehende Gabe, voll von Eleganz und Anmuth, wie man von Bertini nicht

anders erwarten kann, — übrigens C. M. v. Webers weltbekanntem Rondo „Auffoderung zum Tanze" ziemlich ähnelnd, sowohl in der ganzen Anlage, als insbesondere auch in der vielfältig vorherrschenden rhythmischen Form

$\frac{3}{4}$ 𝅘𝅥 𝄾 𝅘𝅥 𝅘𝅥 |

so wie auch in anderen in der *Episode d'un bal* vorstechenden melodischen Figuren, — aber seinem Vorbilde auch ganz gleich an gefälliger Anmuth; — nur etwas länger ausgeführt, und auch wohl schwerer.

Wer irgend an dergleichen Kompositionen, welche, brillant und graziös zugleich, Spieler wie Zuhörer unterhalten und erfreuen, Geschmack findet (und wer sollte das nicht?), der greife nach diesem Rondo.

Die Ausstattung ist schön, das Papier, wie bei Schott's Söhnen überhaupt, gut und dauerhaft, der Stich deutlich und correct. *J. Kill.* *)

Grand Duo pour deux Piano, composé par *Fréd. Kalkbrenner.* Oeuvre 128.

Leipsic chez Kistner. Pr. 1 Rthlr. 6 gr.

Der Unterzeichnete, ein Freund der Duos für zwei Pianoforte, und mit der Literatur dieser Compositionsform, von J. S. Bach, Müthel, Mozart, Himmel, Düsseck bis auf den Verfasser des obigen Werks und Moscheles, so ziemlich bekannt, hat dies neue Werk wiederholt mit Vergnügen gehört, und versucht nun, in diesen Zeilen, eine möglichst treue Charakterisirung desselben.

Das Duo fängt mit einem, einige zwanzig Takte langen, Adagio in *d*-moll an. Nach einem Halte auf der Dominante, tritt in derselben Tonart, das in kräftigen Octa-

*) Unsern Lesern bereits aus Bd. 17, S. 138 ehrenvoll bekannt.

vensätzen gegebene Unisono-Thema des nachfolgenden Allegro ein, welches für beide Instrumente in ein abwechselndes Più-lento in *F*-dur übergeht, und wobei das nach einander folgende verschiedene Solo beider Instrumente gegenseitig von dem andern harmonisch begleitet wird. Nach einer Cadenz des zweiten Instruments setzt dies, unter Begleitung des ersten, mit einer eigenthümlichen Figur, Tempo I., in der letzten Tonart ein, die hierauf, unter harmonischer Begleitung des zweiten, vom ersten Instrumente aufgenommen wird: ein in seiner Entwickelung schöner Satz. Das nun folgende kräftige Octaven-Unisono, welches nur in ruhender und beweglicher Harmonie einen Wechsel für beide Instrumente entwikkelt, führt kurz vor seinem Schlusse durch ein kurzes Octaven-Prestissimo zu einem anziehenden Andante $\frac{6}{8}$ Tact in *fis*-moll. Ein nun folgender Wechsel zwischen Più-lento, stringendo etc. macht einen Halt auf der Dominante des ersten Allegro, welches nach seinen, einige dreissig Tacte langen, Wiederholung zu dem oben näher bezeichneten ersten Più-lento in veränderter Tonart, und wobei die Instrumente ihre Parthieen wechseln, zurück, und, mittelst einer Cadenz des ersten Instruments, zu dem Schluss-Allegro in derselben Tonart *D*-dur führt. Die im Einklange vorkommenden melodischen Figuren, Terzen-, Sexten- und Octavengänge abgerechnet, sind die Hände bei der Ausführung nicht gleichmässig beschäftigt. Die vielen sechs-, acht- und mehrstimmigen Accorde erfordern, bis etwa auf fünf in beiden Stimmen, die zugleiche und nicht gebrochne Angabe. Doch fürchte ich für diese schöne Accord-Angabe, da wir durch die allgemein beliebten Brechungen der neuern Spielart zu sehr verwöhnt sind, und die häufig ausgedehnte Accordform, auch die in grossen Sprüngen vorkommenden Accordfolgen zu einer gebrochnen Angabe verleiten. —

Die nähere Bezeichnung des Vortrags ist ausführlich und erfordert grosse Aufmerksamkeit vom

Spieler. Da sie in unsern Tagen leicht zu bunt werden, auch das Lesen und die Uebersicht der Noten erschweren kann, so sollte die aus dem Anschlag und der Applicatur hervorgehende Vortragsvorschrift vermieden werden. Unsre Notenblätter sind ohnehin schon bunt genug; auch finden wir in keinem Dichterwerke Vorschriften für die Declamation desselben.

Der Componist hat für die Accentuirung einzelner Noten in melodischen Figuren eine doppelte Bezeichnung. Die von der freien Declamation des Componisten abhängende ist leicht zu erkennen. Die bedingte kommt hauptsächlich über einem der beiden Töne vor, welche durch die unter-, über- und nachsetzende Fingerbewegung melodisch mit einander verbunden werden. Die dadurch veranlasste Unterbrechung der schönen melodischen Verbindung obiger Töne wurde durch die ältere Schule ausgeglichen. Hier veranlasst hauptsächlich die nachsezzende Fingerbewegung jene Unterbrechung, und weil der Componist es vielleicht für unmöglich hielt, diese unvollkommne Tonverbindung durch Anschlags- und Aplicaturmittel auszugleichen, so ist hier eine Accentuationsbezeichnung entstanden, die sich auch im Aeussern von der freien Accentuationsbezeichnung trennt.

Hat aber eine melodische Figur, deren holpernde und stolpernde Ausführung durch keine Kunst verbessert werden kann, das Recht zu einer Declamationsbezeichnung, die der schönen melodischen Tonverbindung störend entgegen tritt? *)

---

*) Es gab eine Zeit, wo die Freunde des Klavierspiels, durch J. S. Bachs Werke verwöhnt, Haydnsche und Mozartsche Werke im Wesen und Vortrag unabgerundet fanden. Sie überlassen die Beurtheilung des heutigen Clavierspiels der jüngsten Geschmacksbildung, richten aber ihre Hoffnung bei dem Anhören

Die kürzlich erhobene Stimme gegen die Anordnung und Folge der Sätze in den Werken dieses Meisters wird hier keinen Anklang finden. Auch die jedem Instrumente zugetheilte Parthie tritt hier, da sie nicht durch Orchesterbegleitung gedeckt wird, wirkungsvoll hervor.

Das bei grosser Charakterzeichnung schon so oft bewährte *d*-moll, die rhythmische Abwechslung einzelner Sätze, der Wechsel zwischen sanften, gesangartigen und brillanten Stellen, die vorkommende kühne Modulation, die brillant wirkende Vereinigung beider Instrumente, und besonders die treffliche Entwickelung des Schluss-Allegro erinnern an das Grand-Duo.

---

von musikalischen Sätzen, die wie eine geschwungene Geissel klingen, auf den durch Herrn Scheibler erfundenen Tonmesser, wodurch wir zu einer höchst reinen Stimmung unsrer Instrumente gelangen werden. Wird der einzelne Ton in seiner Reinheit erkannt, die bei seiner Vielchörigkeit durch die bisherige Stimmmethode nie erreicht wurde, so wird dies auf den harmonischen und melodischen Gehalt des Kunstwerks und dessen Behandlung vortheilhaft einwirken. Beide, von einander abhängend, werden, bei naturgemässer Auffassung des Instruments, durch ihre Wechselwirkung uns zu einer natürlichen Claviermusik führen. Der objective Gehalt des Kunstwerks wird an sich gewinnen. Von ihm und von dem rein gestimmten Instrumente angezogen, werden wir eine auf beharrliche Uebung und vollkommnes Können sich gründende Ausführung vorbereiten, wodurch wir uns ein Verdienst um das Werk erwerben können.

Herr Capellm. Spohr hat sich in Crefeld von dem Erfolg des erfundenen Tonmessers näher unterrichtet, und wird sich, wie Hr. S. in seinen Schriften bemerkt, öffentlich darüber aussprechen. Hr. Spohr soll dort bei der Reinheit einer nach dem Tonmesser gestimmten Orgel und Flügels gefürchtet haben, dass man, wenn man dergleichen oft höre, keine Orchestermusik mehr hören wolle. Die Orgel war von einem Kunstfreunde gestimmt, welcher sich früher nicht damit befasst hatte.

d. V.

Es zählt 14 eng geschriebene grosse Folioseiten, die, nach der Metronoms-Angabe und deren ungefährer Berechnung, in etwa 9 Minuten vorgetragen werden sollen.

Stich und Papier sind schön, und der Preis billig.

Friedland (Meklenb. Strelitz.) 1836. *Schwinning.* *)

Le Pianiste au Salon, ou collection de nouvelles compositions brillantes et agréables pour le **Pianoforte, à deux et à quatre mains**, avec et sans accompagnement, composées par *Charles Czerny*. Cah. 21 – 23.

Mainz bei Schott. Pr. eines jeden Cahier 1 fl. 12 kr.

Die unter dem obigen Titel erscheinende Sammlung ist den Freunden des Clavierspieles schon längst vortheilhaft bekannt, lieb und werth geworden. Was über dieselbe auch in diesen Blättern schon früher **) gerühmt worden, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Statt dessen will Recensent seinen Lesern nur getreulich *in facto* referiren, was insbesondere die hier vorliegenden drei neuesten Hefte bringen.

Drei Sérénaden bringen sie, für Pianoforte allein, alle drei unter dem gemeinschaftlichen Namen: „*Les délices des amateurs*", und zwar sämmtlich über Motive aus den wunderlieblichen „*Soirées musicales*" von Rossini, über welche ebenfalls in den gegenwärtigen Blättern ***) mit so warmem Beifall gesprochen worden ist.

Das kann ja gar nicht anders, als überall lieb und willkommen sein.

Dr. *Aab.*

---

*) Der Herr Verfasser ist den Lesern rühmlich bekannt durch den in der Cäcilia B. 17, S. 233 uns hingeworfenen Handschuh in Betreff des Anschlags der Claviertasten. *Rd.*

**) Band XVII, S. 204.

***) Band XVII, S. 276.

Sechs Gesänge aus *C. E. Eberts* böhmisch-nationalem Epos: Wlasta, mit Begleitung des Pianoforte; von *Wenzel Joh. Tomaschek.*

Prag bei Marco Berra. 1 fl. 45 kr. C. M.

Grand Rondeau pour le Pianoforte; composé par *W. J. Tomaschek.* Op. 21.

Prague chez Marco Berra. Pr. 45 kr. C. M.

Leidenscaftlich, wild, stürmisch, meist Gruppen aus dem Tartarus, ergreifend, überall lebendig gefühlt und in der Musik wirkungsvoll wiedergegeben, das ist mit zwei Worten die Characteristik der schönen, für eine bis drei Singstimmen geschriebenen Gesänge. Wer irgend Bedeutendes in diesem Genre nicht übersehen will, der übersehe diese Compositionen ja nicht.

Das zweite Werk, eine *nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur*, hat das Verdienst anmuthiger Melodie und avantageus ins Ohr fallender Passagen, ohne übermässig schwierig zu sein, und wird, wir verbürgen es, überall gefallen, wo es mit Sinn und Geschmack zu Gehöre gebracht wird. Dr. *Aab.*

Melodieen zum allgemeinen Taschenliederbuche, für Deutschlands Sänger. Ein- und mehrstimmig gesetzt von *Karl Junghans.*

Rudolstadt bei Fröbel. 1 Rthlr. 8 gr. C. M. In Dutzenden bedeutend billiger.

Es sind nun auch, im Verlage bei Fröbel in Rudolstadt, die Melodien zum allgemeinen Taschenliederbuch für Deutschlands Sänger erschienen; von Karl Junghans gesammelt und nach Bedürfniss zwei-, drei- oder vierstimmig arrangirt. Derselbe verwahrt sich jedoch in einem Vorworte gegen mögliche Ausstellungen, indem er zu wenig Zeit gehabt, alles gehörig zu ordnen und zu sichten.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Sammeln aller dieser Lieder nichts Leichtes war und hierin ein wirkliches Verdienst liegt, desshalb soll auch der Tadel, dass viele Lieder mit aufgenommen, von denen bessere Compositionen als die gewählten vorhanden sind, nicht wirklicher Tadel sein, sondern nur den Wunsch ausdrücken, bei einer zweiten Auflage diesem Mangel abgeholfen zu sehen. — Was nun die neuen Compositionen betrifft, so sind allerdings Lieder dabei, die recht gut componirt sind, aber auch welche, aus denen man deutlich sieht, dass der Componist wenig von Vers verstand und nur darauf bedacht war, angenehme Melodien zu Stande zu bringen. Sehr gelungen ist das Lied „Der Wein, der Wein etc." Nro. 152, von Junghans.

Mit diesen Melodien zum allgemeinen Taschenliederbuche ist einem fühlbaren Bedürfnis abgeholfen, und dabei zu wünschen, dass das Liederbuch in unsrer sangreichen Zeit recht vielen Eingang finden möge. Die Ausstattung ist freundlich und gut.

Rudolstadt im Aug. 1836.

Schüler, Kammersänger.*)

Sechs Lieder und Chöre, von *Heinr. Stieglitz*, für vier Männerstimmen; von *Conradin Kreuzer*. Op. 88. Liv. 1 u. 2.

Mainz und Antwerpen bei Schott. Pr. 1 fl. 48 kr. jedes.

Alles was von Gesängen dieser Art aus den Saiten des hochbegabten Liedersängers C. Kreuzer ertönt, kann den Freunden dieser Gesangesgattung nur lieb und werth erscheinen. Die vorliegenden Gesänge bleiben hinter ihren älteren Brüdern nicht zurück, und liefern den schönen Beweis, dass der Tondichter noch mit ungeschwächt jugendlicher Männerkraft fortwährend Neues und Männerkräftiges zeugt.

Dr. *Aab.*

---

*) Von der Verlaghandlung eingesendet. Siehe unseren Prospectus Bd. XV, Heft 57, S. 7, und das Intelligenzblatt zum gegenwärtigen Hefte, S. 8.

Seconde Collection de cinq Romances et un Nocturne, avec accomp. de Piano ou guitarre; composées par *Alb. Grisar.*

Mayence et Anvers chez Schott. 1 fl. 48 kr.

Ach! das ist ja doch Alles gar zu nett, gar so lieblich und gefällig! Die schönsten, zärtlichsten, sentimentalsten, naivsten und überdies neuesten echt Parisischen Mode- und Favoritromanzen, Barcarolen, Notturnen etc. des weltbeliebten Romanzensängers *Albert Grisar*, mit französischem und auch zugleich mit teutschem Texte, — und dazu noch obendrein zu einer jeden Nummer ein wunderhübsches, zum Theil wirklich als Kunstwerk schönes, durchgängig aber anmuthiges Bild, auf gross Folio-Format! — das Ganze in der That einer der elegantesten Artikel, welche dem Ref. jemal vorgekommen sind!

Welcher elegante Musikfreund, welche schöne Kunstfreundin sollte da nicht eifrig greifen nach so goldigen Paradis-Aepfeln?

Auch die *première collection*, welche wir nur in diesem Augenblicke gerade nicht mehr vor uns liegen haben, ist der vorliegenden unseres Erinnerns an Gehalte gleich oder ähnlich, nur hat die gegenwärtige zweite den Vorzug der eleganten Ausschmückung vor jener voraus.

Dr. *Zyx.*

Deux Nocturnes avec accompagnement de Piano. No. 1. Adieux à l'Italie, No. 2. Le départ; Musique de *Rossini.*

Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Jedes 48 kr.

Rossini's geniale *Soirées musicales* (vergl. Cäcilia Band XVII, S. 276) hatten viel zu grossen Beifall gefunden, als dass der Schöpfer solcher wunderlieblichen Kabinetstückchen ohne Anregung hätte bleiben können, noch Mehres in dieser Manier zu liefern. Unverkennbar sind die drei *notturni*, — (beide Duette für Mezzo Sopran und Tenor, mit italiänischem, teutschem und französischem

Texte) Früchte solcher Anregungen, und ähnliche Inspirationen wie die, welche ihre Vorgänger ins Leben gerufen hatten, ihnen gleich an Anmuth, Lieblichkeit, südlichem Wohlklang und Rossini'schem Zauber.

Wie leicht vergisst man bei solchen Vorzügen, was, gegen mitunter einfliessende Rossinische Nachlässigkeiten, die Critik einzuwenden haben muss, wie z. B. gegen Scansionen folgender und mancher ähnlichen Art:

3/8 I- ta- lia mia, di- let- te | sponde.

Dr. *Zyx.*

Lestocq, Opéra comique en 4 actes, Musique de *D. F. E. Auber,* — Ouverture et airs arrangés pour le Pianoforte par *Chr. Rummel.*

Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott. Pr. 5 fl. 24 kr.

Les Soirées musicales etc. de *Rossini,* arrangés pour le Pianoforte. Liv 1 – 2.

Mayence et Anvers chez Schott. Jedes 1 fl. 30 kr.

Herr *Chr. Rummel* arrangirt solche Sachen gar gut und zur Zufriedenheit der Liebhaber. Diesen ist demnach auch dieses Arrangement der vielbeliebten Oper zu empfehlen.

Auch das Arrangement der wunderlieblichen *Soirées* ist, wie zwar nicht das Titelblatt, wohl aber die erste Blattseite besagt, von Herrn *Chr. Rummel's* geschickter Hand und wird, nicht allein jedem, dem die Schönheiten des Originals bekannt sind, die freundlichsten Reminiscenzen, sondern auch einem Jeden, der für die Anmuth Rossini'scher Klänge empfänglich ist, freundlichen Genuss so wie überhaupt auch Liebhabern, und selbst den nur erst mittelmässig Geübten, die wohlgefälligste Unterhaltung und Uebung gewähren; denn Alles ist leichtspielbar und anmuthig zugleich, — indess sie auch den Stärkeren und

Starken als würdiger Uebungsstoff im singenden Vortrage dienen können, ungefähr eben so wie die jetzt so beliebten Lieder etc. für Pianoforte allein *)

Dr. *Aab.*

Biographie universelle des Musiciens, et bibliographie générale de la Musique, par *J. Fétis.* Tome III.

Mayence. Schott, 1836.

Mit Auszeichnung haben wir, gleich beim Erscheinen der zwei ersten Bände, dieses grossartige und verdienstliche Werk angezeigt,**) und werden es uns zur Pflicht machen, jedes Erscheinen eines weiteren Bandes dem Publicum bekannt zu machen.

Der vorliegende geht von *Ca* bis *Dz*, und bleibt hinter den früheren in keiner Hinsicht zurück. Möge die Fortsetzung recht bald folgen und zu fröhlicher Vollendung führen.

d. Rd.

Der Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst.

Am 3. August und 1. Sept. 1836 hat der Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst seine siebente jährliche Allgemeine Versammlung in's Gravenhage gehalten.

---

*) Möge Herr *Chr. Rummel* uns nur auch bald eine ähnliche, und nur ja recht sorgfältige, Bearbeitung der in der vorhergehenden Recension besprochenen Rossini'schen *Deux nocturnes* liefern, welche sich zu ebensolchem Gebrauche ganz vorzüglich zu eignen scheinen.

**) Band XVIII. S. 53.

Aus den Verhandlungen ergibt sich, dass das 2te Allgemeine Musikfest im April 1836 in Amsterdam einen sprechenden Beweis liefert, wie sehr das Interesse an die Kunst sich in Holland vermehrt hat, — dass, wie die Zahl der, der Gesellschaft eingesandten Musikstücke zeigt, auch der Eifer für Compositionen sich vermehrt hat, und, wie die über diese Einsendungen erstatteten Berichte zeigen, dieselben schon manche Fortschritte bemerken lassen; — dass die auf Kosten des Vereins studirenden jungen Leute, in und ausser Landes, den Erwartungen Genüge leisten, — dass man dem Plane, eine Schule für Organisten zu gründen, näher gerückt ist — dass die Schulen für Gesang- und Instrumental-Musik, die Gesang-Vereine und andere musikalische Einrichtungen sich blühend emporheben, — dass die unter der Egide des Vereins herausgegebene musikalische Zeitschrift, auf eine nützliche und angenehme Weise, das Bedürfniss befriedige, — und endlich dass sich die Zahl der Abtheilungen und Mitglieder fortwährend vermehrt. —

Zu Verdienst-Mitgliedern des Vereins sind auf dieser Versammlung ernannt:

Die Herren *J. H. Kufferette*, Musikdirector in Utrecht; *C. Kreutzer*, Kapellmeister des Kais. Königl. Hoftheaters in Wien; *D. H. Marschner*, Kapellmeister des Königs von England in Hanover; Ritter *Ignaz von Seyfried*, in Wien; *U. Tomaschek*, Tonsetzer des Grafen v. Buquoy in Prag.

Zu Correspondirenden Mitgliedern: die Herren Dr. jur. *A. J. Becker* in Cöln; Professor *Bischoff*, Rect. Gymnasii und Musikdirector in Wesel; *J. Schornstein*, Musikdirector in Elberfeld.

Bei Gelegenheit des erstfolgenden Allgemeinen Musikfestes sollen auch musikalische Instrumente von inländischen Fabriken ausgestellt werden.

Die Hauptdirection hat jetzt ihren Sitz zu Rotterdam. —

Sammlung
vorzüglicher Gesangstücke
der anerkannt grössten und zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten Meister

nach der Zeitfolge

geordnet und mit historischen Nachweisungen herausgegeben

von

Fr. Rochlitz.

Angekündigt von *Gfr. Weber.*

Ich bin eitel darauf, der Erste sein zu können, welcher von dem nunmehr wirklich nahe bevorstehenden Erscheinen des vorstehend bezeichneten, von allen Verehrern der Kunst und unseres Fr. Rochlitz mit so gespannten Erwartungen herbeigewünschten Werkes, der Kunstwelt zuverlässige Nachricht gibt. Ich gebe sie nach den mir vorliegenden Aushänge-Bogen, welche bis jetzt aus fünf grossen Folio-Bogen Text und dem ganzen ersten Hefte der Musikbeilagen bestehen, so dass muthmaslich binnen wenigen Wochen wenigstens die vollständige erste Lieferung wird ausgegeben werden können.

Wie hochwichtig diese Erscheinung für Kunst und Kunstgeschichte sein wird, verbürgt nicht allein schon überhaupt der Name des Verfassers, welcher, wie ausser ihm wohl Keiner, so ganz der Mann dazu ist, grade diesen Achilles-Bogen zu spannen, —

sondern insbesondere auch die eigenthümliche, von allen bisherigen Leistungen ausgezeichnete wahrhaft pragmatische Art und Weise, in welcher er seinen Stoff behandelt und, zwar mit urkundlich historischer Treue und Nachweisung, aber zugleich auch in warm und scharf gedachter Auf- und Zusammenfassung, verarbeitet, lebendig dargestellt und zu einem anschaulichen Bilde nicht der trockenen äusseren Geschichte der Kunst, Künstler und Kunstsachen, sondern des inneren und geistigen wirklichen Wesens und Lebens der Tonkunst, zu einer inneren Cultur- und Bildungsgeschichte derselben, verarbeitet hat.

Die bisherigen Geschichten der Tonkunst neuerer Völker sind, wenn sie ein Ganzes anstreben, wenig (wie selbst Burney) oder gar nicht (wie Hawkins) geordnete Conglomerate von Materalien, wie sie der Autor eben vorfand, oder (wie die Menge Handbücher) Excerpte aus jenen. Wenn sie einzelne Hauptperioden behandelten — wo allerdings weit Besseres vorhanden ist, (wie vor Allen beim Abt Gerbert, v. Winterfeld und Kiesewetter) — so bleibt es bei diesem Einzelnen, selbst wenn von Anderm (wie bei Kiesewetter die gesammte neue Zeit) kurz und anhangweise Einiges berührt wird. — Beides hat unser Verfasser vermieden, jeder Zeit und jedem Führer derselben gleiches und Jedem **sein** Recht widerfahren lassen, Alles nach innerem Zusammenhange zu verbinden gesucht, Eins aus dem Andern, so weit das bei der durch Umstände gebotenen Kürze sich hat wollen thun lassen, vor dem Auge des Lesers übersichtlich entwickelt.

Doch dies, wie sehr es auch gelungen, gäbe noch immer keine eigentliche **Geschichte** der Tonkunst, wie es für irgend einen andern historischen Stoff keine eigentliche Geschichte gäbe. Um zu dieser, zu einer Geschichte der Musik zu werden, durfte der Stoff nicht einzeln für sich, als ein für sich entsprungenes, herangezogenes, erweiter-

tes, endlich befestigtes Ding: er musste, um es kurz zu sagen, in seinem innern Zusammenhange mit dem Gange und Stande der allgemeinen Geistescultur durch alle Zustände und Perioden derselben — er musste als ein Ausschnitt des Kreises dieser Cultur selbst betrachtet werden, und diese Grundidee musste durch das Ganze des Werks hindurchgehen und dem, der Sinn dafür hat, bemerkbar sein, mag sie nun übrigens in Worten theoretisch gefasst und ausgesprochen sein, oder aus der Darstellung selber hervorgehen.

Hieran hatte freilich, was die Tonkunst betrifft, (mit Erlaubniss die Wahrheit zu sagen) kein Einziger ihrer bisherigen Geschichtschreiber auch nur gedacht; keinem einzigen scheint es nur eingefallen zu sein, dass die Tonkunst, wenn sie wirklich eine Kunst im höheren Sinne des Wortes ist, auch geschichtlich als eine solche — mithin, wie z. B. die Poesie, die Malerei — angesehen und behandelt werden könne und solle, zumal da wir also behandelte Geschichten anderer Künste, wie der genannten, ja wirklich besitzen.

Hieran gedacht nun hatte unser Verfasser — so vernehmen wir theils aus seiner Vorrede, theils auch aus dem 4. Bande seines Buches: „Für Freunde der Tonkunst," — seit er überhaupt über solche Dinge denken gelernt; er hatte eine vollständige Geschichte der Tonkunst durchzuführen, seit mehr als 30 Jahren vorgearbeitet, und seit mehren Jahren sie wirklich auszuarbeiten angefangen. — Es sollte aber nicht sein: die Umstände begünstigten es nicht! — Mit schwerem Kummer lernte er aufgeben, was nicht sein sollte.

Aus jenen Vorarbeiten nun ist dasjenige ausgezogen, was ungefähr die 1ste Hälfte des 4ten Bandes „Für Freunde der Tonkunst", und was nun die vorliegende Sammlung enthält. Beides mag man, Eins mit dem Andern, verbinden; und Eins wird das Andere ergänzen, erläuteren, anschaulicher machen.

Dank dem verehrungswerthen Verfasser für die köstliche Gabe!

Dank auch der fortwährend so vieles Bedeutende unternehmenden und durchführenden, Verlaghandlung, welcher wir nun auch dieses grossartige Geschicht- und Kunstwerk zu verdanken haben werden! — Möge sie nur das rasche Vorrücken des Druckes und Notenstiches sich von jetzt an zur unverbrüchlichen Pflicht machen! — An der splendiden, schier eine Prachtausgabe zu nennenden äusseren Ausstattung des Werkes, sowohl in teutscher Sprache, als auch zugleich mit einer französischen Uebersetzung, hat sie nichts gespart.

Gfr. Weber.

Einladung

eines deutschen Künstlers und Familien-Vaters

zur Subscription

auf die Herausgabe verschiedener Original-Werke

zum Besten seiner sechs unmündigen Kinder.

Wohlwollenden Musikfreunden empfehlen wir die Einladung, welche unter obiger Aufschrift Herr *C. F. Müller*, Compositeur etc. in Berlin (neue Grünstrasse No. 23) neuerlich verbreitet hat. Die Subscriptionsgegenstände, (auf welche ohne Zweifel jede Musikhandlung Subscription annehmen wird,) sind: 1.) grosse Compositionen für Orchester, 2.) eben solche für complette und doppel- Militärmusik, 3.) Handstücke für Orgel, 4.) Claviercompositionen, 5.) Gesänge, 6.) Gesänge für Männerstimmen, 7.) Tänze für Pianoforte, und 8.) für Orchester.

die Red. der Cäcilia.

Spontini
über die
neueste Opern-Musik.

In einer Sammlung von Handschriften berühmter Männer und Frauen, (sogenannter *Facsimile*), die eben erscheint *), findet sich ein Brief des berühmten Componisten der Vestalin, Olympia u. a. Opern, der in mehrfacher Beziehung Aufmerksamkeit verdient. Je öfter man Spontini angeklagt hat, in seinen Werken das Verhältniss des Kraftaufwandes, der Kunstmittel zum Inhalt des Satzes vernachlässigt, und dem Ohr unerhörte Tonmassen aufgedrungen zu haben, desto bedeutender muss gerade sein Zeugniss für die Schönheit und Einfalt echter, namentlich deutscher Kunst, im Gegensatze zu den Uebertreibungen des Tages erscheinen. Da die Stimme eines solchen Mannes überall von Gewicht seyn dürfte, so folgt hier das französisch abgefasste Schreiben in sinngetreuer Uebersetzung.

„Ungeachtet meiner gerechten Abneigung, bestehen Sie, mein vortrefflicher Freund, darauf, dass ich Ihnen einmal meine (vielleicht irrige oder parteiische) Meinung sage über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Musik. Nun, ich will mich dazu verstehen, blos Ihnen zu Gefallen, aber nur in wenigen Worten, die ich hinwerfe in süsser Einsamkeit, unter den romantischen Tannenwäldern der melancholischen Umgebungen von Marienbad.

*) *Facsimile* von Handschriften berühmter Männer und Frauen. Bekannt gemacht und mit historischen Erläuterungen begleitet von Dr. Wilhelm Dorow. Berlin 1836. 2. Heft. Nr. 24.

Meine Augen schweifen von der Amalienhöhe über dieses liebliche Thal, geschmückt mit reizenden Wohnungen, welche malerische Gruppen bilden. Zu meinem Ohre dringen freundlich um sechs Uhr Abends köstliche, hinreissende Töne der anmuthigsten und süssesten Gesänge Mozart's, Haydn's, Beethovens, Gluck's, Cherubini's, Mehul's, Weber's, Spohr's u. A., die eine geringe Zahl bescheidener Naturkünstler aus Böhmen, besser für Musik organisirt, als andere Völker, (Künstler in den drei Sommermonaten, Handwerker und Feldarbeiter auf ihren Dörfern das übrige Jahr hindurch), auf dem Spaziergang ausführen mit seltener, instinctmässiger Genauigkeit des Tones, des Rhythmus, der Bewegung, der Absicht und Auffassung im Kleinsten, endlich mit einem Gefühl, das mit Staunen mich zu den sanftesten Empfindungen stimmt.

Ja, mein Freund, dies ist die wahre Kunst in der Natur, und die reine Natur in der Kunst, welche ehemals die wirklich grossen Meister in Deutschland und Italien hervorriefen, während der Jahrhunderte ihres fortschreitenden Ruhmes. Aber ach, diese kurzen Zeiten haben keine Folge mehr! Die zerstörende Geissel politischer Revolutionen brachte nothwendig, durch die Stürme des aus den Schranken getretenen Menschengeistes, auch in die Musik Umwälzung. Diese göttliche Kunst, die Freieste unter allen, die da unmittelbar und plötzlich ergreift, ist vorzüglich geneigt und aufregend zu den Wallungen stürmischer Leidenschaften und krampfhafter Gefühle, bis zur Uebertreibung, dem Uebermass, der Unvernunft, dem Wahnsinn.

In diesen wenigen Zeilen haben Sie meine Antwort. Es ist meine Ansicht von der Opernmusik des Tages, die in zwanzig dicken Bänden nicht hinreichend auseinander zu setzen wäre, wollte ich Alles untersuchen und nachweisen. Und wozu sollte das auch dienen? —

Also eine lyrisch-dramatische Revolution, eine traurige, demagogische Verirrung, eine völlige Lösung der geselligen Ordnung zwischen den Ideen und Genius-Kräften der Menschen, in dem Verständniss und der Ausübung der Grundsätze der Harmonie und Melodie, und noch mehr in dem richtigen Gefühl des edlen, grossartigen, pathetischen Ausdrucks, aus welchem das wahre Ideal, die Vollendung der Kunst entsteht. Daher kommt es, dass die angebliche Opernmusik des Tages, bis auf seltene Ausnahmen, fast nichts ist, als eine verstandlose Gewalt (*force brutale*), der Effecte, des entsetzlichen, zerreissenden Lärmens zahlloser Blechinstrumente, grosser und kleiner Trommeln, grosser Pauken, Zimbeln, Triangeln, Lärmglocken, Tamtam und Schellen, welche geschickte Setzer ehedem mit Schicklichkeit und Mass anwandten bei Kriegesmärschen, Schlachten, Turnieren und Ritterspielen, so wie in allen musikalischen Massen der wilden und barbarischen Gattung. Dagegen gebrauchen die lyrisch-dramatischen Zusammenstoppler der neuen Machwerke, ohne Unterlass und Unterscheidung, dieses gräuliche Getöse dazu, die zarten Herzenstöne junger Verliebten, Nymphen und Hirten auszudrücken, in Romanzen, Cavatinen, Arietten, Recitativen, Balladen, Polonaisen und Boleros,

so wie sie mit diesem Kriegestosen fromme Gesänge der Nonnen, Mönche, Priester und Patriarchen in Kirchen und Tempeln, Pagoden, Synagogen und Moscheen begleiten. Ihnen gilt es gleich, ob sie Gesänge des Jubels, Triumphs, Sieges vor sich haben, oder wilde Ausrufe aufrührerischer Orgien, der Verzweifelung und des Todes!

Und diese musikalisch-dramatischen Ungeheuer, die oft ohne einen Schatten von Prosodie oder richtigem Ausdruck über empörerische, unanständige und unreligiöse Texte gesetzt sind, bestehen nur aus überhäuften und schlecht zusammenhangenden Verknüpfungen gestohlener Modulationen und Harmonien, und bekannter Melodien (wenn durch Zufall etwa eine vorkommt,) in Umkleidungen und Veränderungen! Es ist eine wahre Freibeuterei von fremden Ideen, Situationen und Effecten, die in ungeheurer Menge und Eile aus den Dampffabriken dieser seyn wollenden Neuerer hervorgehen. Die einen durch Unwissenheit und Marktschreierei, die andern erbittert gegen die Natur, welche ihnen Einbildungskraft, Gefühl und Geist versagte, — alle trachten, ehrsüchtig und schwindelnd, sich des wohlerworbenen Ruhmes besserer Vorgänger zu bemächtigen.

Erkennen Sie nicht in dieser künstlerischen Umwälzung die augenscheinliche Nachäffung der Juli-Barricaden von 1830, denen ich beiwohnte, deren Vorbereitung ich erkannte, deren Darstellung ich sah, deren Erfolg die Welt weis? — Und doch

ist ein grosser Unterschied zum Vortheil der politischen Barricaden. Diese können zurückkehren zu den alten Systemen, die man zu Boden warf, und sogar weiter gehen, sobald die Hauptfiguren in dem Schauspiele des Aufhebens und Wiedereinsetzens ihre angemasste Gewalt, unbekümmert um die Gerechtigkeit der Sache, erst befestigt haben. Aber in der lyrisch-dramatischen Kunst ist solche Rückkehr gänzlich unmöglich, wegen der Unfähigkeit der musikalischen Usurpatoren, ihren Geist, der einmal alle Schranken übersprungen, in das Geleise der künstlerischen Gesetze zurückzuführen, in das Gleichgewicht, um Eingebungen von Geist und Gefühl zu empfangen, die sie nicht besitzen; sie können das nicht wieder werden, was sie nie waren, weil sie ohne die köstlichen Gaben sind, die Gott seinen Erkorenen verlieh, welche die unsterblichen Muster der Deutschen und Italienischen Musik hervorbrachten. Den Mechanismus der Kunst, Contrapunct und Fuge, kann man mehr oder weniger gut erlernen; Begeisterung, Empfindung, Genie aber niemals! —

Aus den Erschütterungen der politischen Revolutionen konnten, wie die Geschichte lehrt, geschickte Wortführer, Redner, Staatsmänner, schlaue, abtrünnige Diplomaten, reiche Finanzmänner, berühmte Feldherren hervorgehen; aber nie entsprang aus dem Umsturz der bürgerlichen und religiösen Ordnung ein geistreicher Künstler, Gelehrter oder Dichter, nie ein grosser Maler, Bildhauer oder Componist. Auch nicht ein einziger grosser Name in den Künsten, die auf ewig den Ruhm der beiden bevorzug-

ten Völker ausmachen werden! Denn die in der Musik bei den Franzosen und andern Völkern sich hervorthaten, waren Deutsche und Italiener.

Sie erinnern sich, mein Freund, jener schönen Darstellung der erhabenen Iphigenie in Tauris, die ich neulich dem entzückten Berliner Publikum (durch Frl. Clara Heinefetter) bot, nach der genauen Partitur und der Ueberlieferung von Gluck selbst, die mir nach Paris übersandt wurde von Rey, dem berühmten Leiter des Orchesters.

Dieses grosse Meisterwerk, sammt vielen von demselben Gehalt, gehörte einst zu den Lichtgestirnen, die den Horizont der grossen französischen Oper bestrahlten, damals der ersten und einzigen in Europa in der erhabenen Gattung. Lulli, ein Italiener, legte den Grundstein zu diesem Heiligthum der Kunst in Paris unter Ludwig XIV; Rameau und seine Nacheiferer hielten dasselbe, mit einigen Fortschritten; aber Gluck, Sacchini und Piccini brachten es, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, zu solchem Ruhm und Glanze, dass alles Geschrei der politischen und musikalischen Revolutionen ihn nie verdunkeln wird.

Ich schliesse also, und glaube fest, dass die dramatische Musik in eine, der Barbarei nur zu nahe liegende, Verderbtheit gesunken ist, dass in wenigen Jahren die unvergleichliche Kunst, welche Geist, Seele und Herz bewältigt, nur noch Gaukler, Marktschreier und Possenreisser des Mittelalters zu Doll-

metschern haben, dass man die goldne Zeit durch moderne Saturnalien und Orgien wieder erneuern wird. Dann wird das grosse Werk und Wunder dieser erbärmlichen Neuerer vollendet, die niemals etwas Neues selbst erfunden, (nicht einmal die Orgeln, Kirchen, Mönche, Maskenbälle in den Opern), sondern mit blosser Gewalt, ohne Geist, ihre trügerischen Erfolge erringen, die dann in allen Europäischen Blättern in fast lächerlich klingenden Uebertreibungen gepriesen, an öffentlichen Orten in Gesellschaften, durch Abgesandte empfohlen, durch Tausende von bezahlten Klatschern, bei den Vorstellungen ihrer Ungethüme, ausgeschrieen werden, so wie durch Vereine und Clubs, durch Parteigeist, und m a n s a g t s o g a r, durch einen allesvermögenden, unwiderstehlichen Talisman. —

Fügen Sie zu diesem Allem, was wahrlich keine Kleinigkeit ist, dass die meisten der Europäischen Haupttheater ohne Erbarmen gierigen Speculanten Preis gegeben sind, gewöhnlich ganz ohne Kunst und Gefühl, oder Betitelten, die derselben Vorrechte sich bedienen, und zwar um so beklagenswerther, da sie von ihren Herren, namentlich in Deutschland, wahrlich nicht den Auftrag erhielten, die ihnen anvertrauten grossen Summen, statt zur Bekämpfung, zur Begünstigung der revolutionären Propaganda des schlechten Geschmacks, des Aergernisses und der Vernichtung der dramatischen Kunst, zu verwenden, indem sie der Menge schmeicheln, die so leicht in den Labyrinthen der Auflösung in Sitten und Kunst zu verwirren ist, und nur immer aus vollem Halse nach N e u e m schreien, wär es auch die Sündfluth, der

Feuerregen Sodom's, das Erdbeben von Lissabon, oder Pest und Cholera! —

Dies ist meine Herzensmeinung, vortrefflicher Freund, die ich Ihnen ganz unbewunden anvertraue, — die ich nicht laut ausrufen, aber eben so wenig verbergen würde, wenn man mich nöthigte, sie zu sagen.

Leben Sie wohl! Ich gehe zunächst nach Franzensbrunn, um dort die 45 Tage meiner Curzeit zu beendigen, dann nach Prag, darauf nach Paris. Auf Wiedersehen! Vergessen Sie nicht Ihren sehr ergebenen und ganz aufrichtigen Freund

Marienbad, den 12. Aug. 1836.

Spontini."

Wie vieles wäre zu sagen über diese Herzensergiessung! Selbst abgerechnet den künstlerischen Zorn, der klar genug aus den Worten hervorleuchtet, bleibt hier Stoff genug zum Nachdenken für Jünger und Freunde der Kunst. Wohin eine falsche Richtung am Ende führen könne, ist schwer, ja unmöglich, vorherzusagen. Darum thut es Noth, bei Zeiten umzukehren aus dem Irrgarten geist- und empfindungsleeren Klingklangs, und zu den reinen Höhen aufzusteigen, wo die echten Meister in ewiger Klarheit wohnen. Der erste Schritt ist überall richtiges Ebenmass zwischen Idee und Form, der zweite ruhige Aufmerksamkeit auf die heilige Stimme des Genius. Wer sie überhört, um des Tagesgeräusches, des Goldes, der Ehre willen, — der ist gerichtet.

Wie viele Berühmtheiten haben wir bereits spurlos untersinken sehen, wie viele werden nachfolgen in das Reich der Nichtigkeit! —

Januar 1837.

Ds.

Bemerkungen über *Blasinstrumente mit Tonlöchern;* insbesondere die Doppellöcher am Fagott betreffend.

Von *Carl Almenräder.*

Vorwort der Redaction.

Die höchst verdienstlichen und durch wahrhaft ausserordentliche Erfolge gekrönten Fagottverbesserungen dieses unermüdet forschenden und fortschreitenden Künstlers sind schon mehrfältig in unseren Blättern besprochen. Diejenigen, welche die nachstehenden wieder neuen und weiteren Verbesserungen, und die Grundsätze, auf welchen sie alle beruhen, ganz verstehen — allenfalls auch auf andere Blasinstrumente anwenden wollen, verweisen wir auf Dasjenige, was darüber schon im II. Bande der Cäcilia, Heft 6, S. 123, und Bd. IX, Heft 34, S. 128, enthalten ist, so wie auf *Gfr. Weber's* Akustik der Blasinstrumente, (in der Leipz. allg. Mus. Zeitung, 1816, Nr. 3, 4, 5, 6, 41, 42, 43, 44, 45; — 1817, Nr. 48, 49.) — von deren Grurdsätzen sowohl als Details Hr. *Almenräder* auf das Instrument, welches er mit so sehr vorzüglicher Virtuosität cultivirt, die wohlgelungensten Anwendungen gemacht hat, und hier sie noch weiter ausbildet.

Rd.

Bekanntlich werden auf dem Fagott die Töne von G bis f, (wie auf der Flöte und Oboe die von d̄ bis c̿is,) als Grundtöne gebraucht, deren Jeder, mit

ein und demselben Griff und etwas verstärktem Druck der Lippen, seine höhere Octave, (als Beiton) angibt.

Diese Octaven sind mitunter, und namentlich besonders z. B. bei den sogenannten Gabeltönen, weniger rein. Man hat daher Tonlöcher an gehöriger Stelle, mit Klappen versehen, angebracht und dadurch nicht allein klangvollere Grundtöne mit ihren völlig rein stimmenden Octaven erhalten, (Siehe Cäcilia Bd. II, S. 124 – 128 der Anmkg.) sondern auch dem ungleichen, holpernden Spiel, bedeutend abgeholfen.

Schade, dass man dabei bis dahin so wenig Rücksicht auf das Loch für den rechten Ringfinger genommen hat, dessen Ton zwar kein Gabelton, aber dennoch an all' unsern Blasinstrumenten ein matter und sehr gedeckter Ton ist. (Namentlich an der Flöte kann nur die, ganz unbedeutende, Veränderung der Applikatur in der dreigestrichenen Octave, welche durch Verleguug dieses Loches mehr nach unten hin und dort in ein vergrössertes, entstehen würde, als Ursache angesehen werden, warum es bis jetzt an diesem Instrumente noch nicht geschehen ist. Cäcil. II, 128.)

Auffallend ist es nun, warum am Fagotte die eben bemerkte Art der Verbesserung (mittels der erforderlichen Verlegung der Tonlöcher und darüber angebrachten Klappen) hier nur allein an den beiden Tönen cis und dis oder des und es gelin-

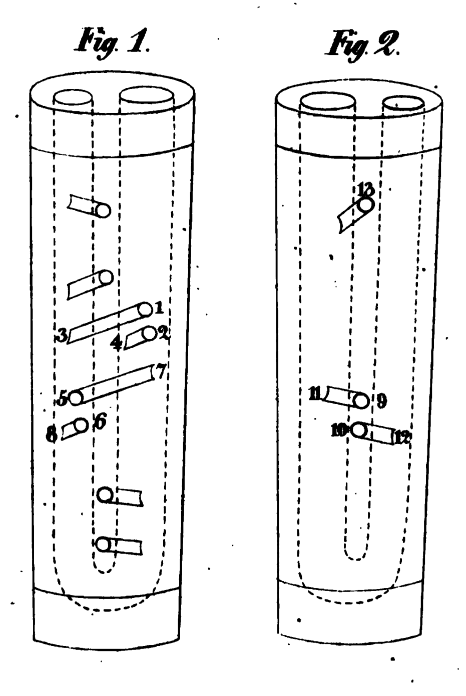
gen will, und warum nicht auch an B, A und Gis? Diese letzteren drei Töne erhalten durch einzelne, eigens dafür angebrachte Tonlöcher wohl eine schönere Klangfarbe; aber der Grundton lässt sich zu seiner Octave nie rein stimmen, man mag auch die Löcher an jeder beliebigen Stelle anbringen. Die Ursache dieser Abweichung liegt wohl blos in der verschiedenen Konstruktion: in dem verhältnissmässig längern Bau des Fagotts als der obengenannten Instrumente; wodurch es dann, wenn es auch in den nämlichen Grundton, wie Flöte und Oboe gestimmt, (das heisst: wenn es in einer so verkleinerten Dimension gebaut würde, dass sein grosses F dadurch zum eingestrichenen $\bar{c}$ würde,) es dennoch immer eine Quinte tiefern Umfang hätte als Flöte und Oboe. Die fünf Töne von F bis contra-B, (welche nicht, wie die von G – f, oder wie auf Flöte und Oboe die von $\bar{d}$ – $\bar{\bar{d}}$, zum Angeben ihrer Octaven gebraucht werden,) erfordern nämlich eine viel längere Röhre als jene Instrumente. Es müsste demnach an einer Flöte oder Oboe, welche in der Tiefe ganz im Verhältniss ihres Tonumfangs mit dem Fagott übereinstimmend sein sollte, die Röhre um so viel verlängert werden, dass man das f darauf, als dessen tiefsten Ton, anbringen könnte. —

Dass nun am Fagott die lange, zwar durchlöcherte, Röhre doch noch viel Einfluss auf den obern klingenden Theil derselben ausübt, dass sie gewissermasen mehre Töne dort deckt und tiefer macht, namentlich die Töne As, A und B, ist sicher. Um sich hiervon

zu überzeugen, nehme man an einem nach gewöhnlicher Art gebauten Fagott, (woran aber für den Ton B mit seiner höhern Octave, ein einzelnes Loch mit einer geschlossenen Klappe, nach Art des f-Klappen-Loches an der Flöte und Oboe, vorhanden ist,) die längere Röhre mit dem Endstück von seinem übrigen Theil weg, (wodurch der Bau mehr Aehnlichkeit mit Flöte und Oboe erhält,) und blase nun auf einem also konstruirten Fagott die Töne B-b, A-a und As - as an, und sie werden hier, wie auf jenen Instrumenten, ganz rein zu einander stimmen. (Cäcil. II, 126 § 21.

Vom Fagott wurden aber von jeher die Töne von F bis contra-B verlangt; und desswegen darf diese verlängerte Röhre nun einmal nicht fehlen, und es bleibt uns, um die obigen angegebenen Mängel zu heben, nichts anders zu thun übrig als: Erstens den Einfluss, welchen die untere Röhre auf den obern Theil derselben, wenigstens auf die obengenannten Töne B, A und As ausübt, möglichst unschädlich zu machen, — oder: Zweitens die Bohrung der Röhre gänzlich umzuändern, und sie, von der Mitte des Flügelstücks bis wenigstens zum E-Loch hin, bedeutend zu erweitern. — Es würden durch letzteres aber mehre Tonlöcher einen andern Platz erhalten, und nun eine, von der bis dahin gebräuchlichen, ganz abweichende Applikatur nothwendig werden. Da nun auch dieses das Schleifen mehrer Töne nacheinander, besonders aus der kleinen zur eingestrichenen Octave, sehr erschweren würde, ja bei manchen Octaven durchaus nicht mehr statt fände,

Zur Caecilia, Bd. 19. (Heft 74.) Seite 81.



wie ich es durch verschiedene Versuche bestätigt gefunden: so habe ich mich für das Erstere bestimmt. Wie ich dies bewerkstelligt habe, werde ich hier zu erklären suchen.

Die Töne B - b.

Das sogenannte Doppelstück, oder nach einer bessern Benennung *Gfr. Weber's:* Stiefelstück, Fig. 1, ist hier so vorgestellt, dass man die Löcher, welche die vier Finger der rechten Hand zu dirigiren haben, anschaulich sind. Bei 1 und 2 sind ganz nahe neben einander zwei Löcher angebracht, wovon das mit dem längern Kanal bei 3 in den obern, engeren Theil der Röhre, das mit dem kürzeren Kanal aber bei 4 in den untern; weiteren Theil derselben mündet. Beide Löcher sind mit nur einer geschlossenen Klappe versehen und geben, mit dem rechten Ringfinger vereint geöffnet, ein schönes B, mit seiner ganz vollkommenen reinen Octave b an.

Die Töne A - a.

Bei 5 und 6 sind ebenfalls zwei Löcher angebracht, wovon das eine mit dem längeren Kanal bei 7 in den weiteren, und also wieder viel tieferen Theil der Röhre, und das andere mit dem kleinen Kanal bei 8 in den höheren und engeren Theil der Röhre mündet. Diese beiden Löcher können und sollen wieder nicht anders als mit einer dafür angebrachten, offenstehenden, Klappe für den rechten Ringfinger, vereint geschlossen und geöffnet werden, und geben ein vollkommen reines A mit seiner höhern Octave a an. —.

Die Töne Gis - gis.

Die Fig. 2 stellt das Stiefelstück von derjenigen Seite dar, wo, bei 13, der rechte Daumen, nebst dem sogenannten E-Loch, auch noch die zwei parallel neben einander liegenden Klappen zu regieren hat, deren Löcher, zusammen vereint geöffnet, ein reines Gis, wie auch seine höhere Octave erzielen. Das heisst: wenn das sogenannte tiefe Fis-Klappenloch für den rechten Daumen in Gemeinschaft mit dem von mir daneben angebrachten, andern Klappenloch, zu dem G - g-Griff geöffnet wird: so erhält man ein ganz reines Gis - gis *). S. Cäcilia Bd. 2, 6tes Heft, Fig. 4, bei i, k. Die Klappe, welche hier mit letzterm Buchstaben (k) bezeichnet ist, möchte ich aus dem Grunde, weil sie hauptsächlich zum Gis - gis gebraucht wird, auch lieber gis-Klappe nennen. — Es ist also gewissermasen hier eben so für diesen Gis - gis-Griff, wie schon früher oben angegeben, für A - a und B - b, ein Doppelloch vorhanden; nur mit dem Unterschied, dass dies Gis-Doppelloch zwar nicht mit Einer, sondern jedes Loch mit einer eigenen Klappe versehen ist, aus der besondern Ursache: weil eins von diesen beiden Klappenlöchern, welches in den weitern Theil der Röhre mündet, zum Fis gebraucht, und daher dann auch jetzt immerhin wie früher, einzeln geöffnet werden kann. — Das Ganze bezweckt den wesentlichen Vortheil, Gis - gis auf zweierlei Weise, nämlich:

*) Diese Octave kann man mit dem einfachen, auf der entgegengesetzten Seite befindlichen, Gis - gis-Klappenloch nicht so vollkommen beswecken.

mit dem rechten kleinen, wie ebenfalls mit dem rechten Daumen, nehmen zu können.

Man sieht hieraus, dass, wenigstens bei mehren Tönen, deutlich am tiefern Theil der Röhre, hier das Oeffnen eines Tonlochs in Gemeinschaft und zugleich mit einem höher gelegenen, den untern Ton allein erhöht, ohne diese Wirkung auch an seiner höhern Octave zu äussern, und also eben dieses letztern wegen am Fagott, besonders an den Tönen B, A und As, von erheblichen Nutzen war. (Siehe m. Abhdl. über die Verbess. des Fag. Mainz bei Schott, pag. 4. Tab. 1. Fig. 3 bei d und e.)

Dies sind die speciellen Rücksichten, die mich schon vor längern Jahren bewogen, die Doppellöcher für A und a anzubringen. (S. Cäcilia 2ter Bd. 6tes Heft, pag. 127 und 129). Für den Ton as mit dem rechten Daumen, hatte ich zwar damals auch schon zwei Löcher angebracht; allein mehr für den Zweck, um von diesem Ton nach ges schleifen zu können; es blieb darum, weil beide Löcher zu nahe neben einander in den weitern, tieferen Theil der Röhre mündeten, seine Octave As um eine Schwebung zu tief, welches jetzt, bei Verlegung des Loches in den obern Theil der Röhre, (siehe Fig. 2 bei 12) ganz beseitigt ist.

Nach Obigem ist es wohl einleuchtend, dass die von mir am Fagott angebrachten Doppellöcher ganz anderer Gattung sind, als die, welche man an Oboen

und Klarinetten findet. Diese letztern geben beide, vereint geöffnet, den nämlichen ganzen Ton an, wie ein einziges Loch, welches im Durchmesser noch einmal so gross, als eines von jenen beiden ist; sie sind hauptsächlich dafür bestimmt, den halben Ton von g zu gis damit zu bewerkstelligen; sie verkürzen die Luftsäule, einer wie der andere, einzeln geöffnet, gleichmässig; indess meine am Fagott angebrachten Doppellöcher, jedes die Luftsäule auf verschiedene Weise verkürzt; weil ihre Mündungen im Innern der Röhre, von wo aus ihre Wirkung hervorgeht, weit von einander entfernt sind; sie können auch nicht anders, als zusammen vereint geöffnet werden, mit Ausnahme des doppelten Gis – gis-Klappenlochs, und sind daher für einen ganz andern Zweck bestimmt. — (In einem Artikel des Universallexikons der Tonkunst, über Blasinstrumente, Bd. 1, pag. 659, wird über die Doppellöcher, welche ich am Fagott für A a angebracht, unter anderm folgendes gesagt: „Bemerkenswerth ist, dass, seiner Versicherung nach, statt eines grossen Tonloches, zwei „kleinere sich vorzüglicher bewähren“. — Sollte dem geehrten Herrn Verfasser des erwähnten Artikels durch die obige Erläuterung, die ich praktisch längere Jahre bewährt gefunden, meine Versicherung zur Ueberzeugung gereichen: so würde mich dieses freuen!)

Ich habe, wegen Einfluss des weniger Deckens der untern Röhre auf den obern klingenden Theil derselben, wo es thunlich war, offenstehende Klappen angebracht. Z. B. am Endstück das Loch, wor-

aus das contra-H ertönt, auch um das, zwar kleine Loch, welches dort an früher gebauten Fagotten aus der Ursache angebracht war, damit das grosse C derber und kräftiger klingen sollte, welcher Erfolg dann auch wohl in etwas fruchtete; doch aber immer das Nachtheilige an sich trug, dass das contra-B dadurch um vieles matter und auch etwas zu hoch wurde, der andern Mängel nicht zu gedenken, die dadurch, weil dies Loch keine Klappe, also zu jedem Ton geöffnet war, entstanden.

Das grosse angebrachte Klappenloch *) auf dem Endstück hilft jetzt nicht allein dem grossen C, sondern auch dem Cis und besonders dem gewöhnlich schlechten D, zu viel kräftigeren Tönen. Nur darf die Röhre des Flügelstücks nun nicht mehr so eng wie ehemals gebohrt werden; wodurch sonst in der ein- und in der zweigestrichenen Octave wieder andere Mängel zum Vorschein kommen. Ich war erstaunt, als ich das Loch für contra H auf dem Endstück angebracht hatte und nun alle drei Töne A, a und $\bar{a}$ nicht mehr unter sich zusammenstimmten, auch das $\bar{a}$ seine schöne Klangfarbe gänzlich verloren hatte. Da mir aber durchaus daran gelegen war, dies Tonloch offen stehend zu haben: so gelang es mir endlich, durch verschiedene Versuche und Mittel, zu meinem Zweck zu gelangen. Aus den hier eben angegebenen Mängeln, die aber zu heben sind, mag

---

*) Dies Tonloch kann auch gewissermassen als ein, zu einem Doppelloch gehörendes betrachtet werden.

dann auch wohl die Ursache herrühren, warum die meisten Instrumentenmacher dies Tonloch mit einer geschlossenen Klappe versehen.

Dass man nicht alle Gabeltöne auf dem Fagott vermeiden kann, dass man sie zuweilen in manchen Stellen mit Nutzen anwendet, ist bekannt. Man weis aber auch, dass die höher gelegenen Gabeltöne auf allen Blasinstrumenten besser sind, als die mehr nach der Tiefe hin gelegenen. *) Auf dem Fagott sind $\overline{\text{dis}}$, $\overline{\text{cis}}$ und b die brauchbarsten und klingendsten, die weiter nach unten hin gelegenen Gabeltöne, cis, B, Gis, Fis u. s. w. sind hingegen alle gegen ihre obere Octave zu hoch.

Man sollte nun, nach mehrem Obigen, mit Recht vermuthen, dass man sie durch weiteres Decken der nach der Tiefe hin gelegenen Tonlöcher erniedern könnte; aber dem ist nicht immer so, ja, das Gegentheil: nämlich das Oeffnen eines um einige Töne mehr nach der Tiefe hin gelegenen Klappenlochs macht denselben oft tiefer, z. B. das mit der Gabel gegriffene zu hohe B, wird durch das Oeffnen des Gis-Klappen-Loches tiefer und ganz reinstimmend mit seiner höhern Octave; da im Gegentheil die Töne G und Gis durch das Schliessen des Klappenlochs für den linken Daumen, woraus das grosse E ertönt,

*) Siehe in der, schon in der Einleitung angeführten Akustik, Seite 813 der Leipz. allgem. mus. Ztg. von 1817. — (Dortselbst ist, Zeile 8 von unten, statt: „*beinahe schon* $\overline{\overline{\text{g}}}$“, zu lesen: „*beinahe schon* $\overline{\overline{\text{as}}}$“.)
G W.

um eine Schwebung erhöht werden u. s. w. Hier hat man bis dahin keine Richtschnur, die uns sicher leitet, und die Gesetze der Akustik geben uns darüber ebenfalls noch unbefriedigenden Aufschluss. (Wäre es nicht möglich, dass die Schwingungsknoten, obschon die Röhre auch durchlöchert ist, dennoch auf manche offenstehende Tonlöcher störend einwirkten?)

Ein Mehres über den Bau des von mir verbesserten Fagotts, besonders in so weit er die vortheilhafte Behandlung des Spiels bezweckt, werde ich in einer vollständigen Fagottschule, die ich bereits in Arbeit habe, darzulegen suchen.

Biebrich im Nov. 1835. *)

Carl Almenräder.

---

*) Wegen vielfältigen Vordringens anderer Artikel hatte der gegenwärtige zu unserem Bedauern bisher verspätet werden müssen.

d. Rd.

Recensionen.

Musikalische Grammatik, oder theoretisch-practischer Unterricht in der Tonkunst. Für Musik-Lehrer und Musik-Lernende, so wie für Jeden, der über die Grundbegriffe der Tonkunst Belehrung sucht; von *G. W. Fink*, Verdienst-Mitglied des holländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst, und Herausgeber der allgemeinen Musikal. Zeitung.

Leipzig. Georg Wigands Verlag.

Hat Herr Director Fink denn immer noch nicht genug an den Verdiensten, welche er sich bis jetzt schon so vielfach als Schriftsteller, als Musiker und als Chef einer ruhmbedeckten musikalischen Zeitschrift erworben? muss er sie denn immer noch vermehren durch neue Verdienste wieder neuer Art: jetzt auch unmittelbar um die musikalische Grammatik, und um deren Lehrer und Lernende? —

Grade in allen vorgenannten Fächern waren Herr Fink und ich schon längst Rivale, das heisst ja wohl geborne Feinde?! und jetzt gar, wo Er grade ganz speciell mit einem Büchlein auftritt, was auch ich schon vor mehren Jahren geschrieben: muss das nicht unsere Feindschaft zur höchsten Erbitterung steigern? — denn ist nicht dasjenige, was meine „Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende“ (Mainz Schott, dritte Aufl. 1831) unter dem Namen: allgemeiner Theil der Musiklehre oder allgemeine Musiklehre enthält, — ist es nicht gerade dasselbe, was Herr Fink hier Musikalische Grammatik nennt? — ist nicht selbst die Tendenz, welche Herr Fink in seiner vorliegenden Vorrede ausspricht, ganz und gar dieselbe,

welche ich in der meinigen ausgesprochen? (Cäcil. Bd. XIII, Heft 52, S. 267.)

Muss nicht der Umstand, dass Herr Fink mir hier nun vollends so ganz gradezu in den Weg tritt, meine Feindschaft, meinen Handwerksneid gegen ihn verdoppeln?!

Darum offen gestanden: zu meinem lebhaftesten Verdrusse, hat das Werkchen mir die Ueberzeugung abgewonnen: dass alle Freunde und Bekenner der Kunst, Lehrer wie Lernende, in demselben die dankenswerthesten, klarsten und vollständigsten Belehrungen finden und es gewiss nicht ohne den grössten Nutzen lesen und nicht aus der Hand legen werden ohne neu gesteigertes Gefühl des Dankes und der Verehrung gegen meinen Feind, den hochverdienten Verfasser.

Gfr. Weber.

Actéon, Opéra comique en un acte; Paroles de *E. Scribe*, Musique de *D. F. E. Auber*. Partition.

Paris. Mayence. Schott. Londres chez Dalmaine. Pr. 72. fr.

Actéon etc. für die deutsche Bühne bearbeitet von *M. G. Friedrich*, vollständiger Clavierauszug von *Jos. Rummel.*

Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen. Pr. 8 fl. 6 kr.

Actäon. Teutsches Textbuch, von *M. Friedrich.*

Mainz bei Schott, 1836. Pr. 12 kr.

Mädchen! Mädchen! Der Name Actäon war Euch von je her ein verrufener. — Geschwinde schlaget auch jetzt die schönen Wimpern nieder, und leset es nicht, was wir hier von diesem Manne zu erzählen haben! — Leset es nicht! — oder leset es höchstens heimlich und zu Eurer Warnung, auf dass Ihr es Euch merkt, wie ein züchtiges Mädchen von diesem Herrn und seinem scandaleusen

Abentheuer lieber gar nichts wissen soll, und dass, fällt einmal in einer Gesellschaft, besonders wo etwa junge Herren dabei sind, das Gespräch auf den Actäon, es Euch am besten zu Gesichte stehen wird, recht unbefangen die Versicherung fallen zu lassen, dass Ihr von einem Herrn von Actäon gar Nichts wisset, weder vom griechischen, noch vom neuen französischen, von welchem wir hier Nachstehendes zu referiren haben.

Erst vor Kurzem haben wir ein neuestes Opernsüjet als Zeichen der Zeit betrachtet, als politisches nämlich: die *Chaperons blancs**); — heute präsentirt sich uns eine andere neueste Oper ebenfalls als Zeichen der Zeit: als sittliches, — als Probestückchen parisischer Frivolität, als Probestück und Belehrung, wie weit doch in der neuesten Zeit das feine Theaterpublicum jener Hauptstadt der Welt voraus ist, gegen die lächerliche ältväterische Verschämtheit, in deren schmählichen Banden wir Andern in Teutschland noch immer befangen sind.

Wer anders ist es, als die grosse französische Nation, die der gebildeten Welt vorangeht in Allem Schönen und Erhabenen, überhaupt und unter vielem Anderen auch im Verschmähen der kleinlichen Rücksichten spiessbürgerlicher Züchtigkeit? — War es nicht z. B. ihr grosser Mr. *Scribe*, der zuerst die geniale Conception erfasste, in seinem göttlichen Diavolo, sein Theaterpublicum in's trauliche Schlafkämmerlein einer Wirthsjungfer einzuführen, es hier dicht vor das schon aufgedeckte Bettchen des hübschen Mädchens zu placiren, und vor dieses das Mädchen selbst, wie es, sich eines Kleidungsstückes um das andere entledigend, seine der Reihe nach enthüllten Reize, der Reihe nach und im interessantesten Détail, wohlgefällig durchmustert und bespricht, und endlich,

---

*) Vorstehend S. 45.

schwelgend im seeligen Vorgefühle der bald bevorstehenden Brautnacht, graziös unter die Decken schlüpft, — als Staffage dazu ein Paar lüsterne Bursche, welche hinter einer Glasthüre die ganze Scene mit gierigen Augen verschlingen und mit lasciven Anmerkungen accompagniren.

Die Scene hatte dem Pariser Publicum geschmeckt, — und verdiente es! Denn in der That gehört es ja zu den schönsten und edelsten Berufspflichten des Theaterdichters, sein Publikum nach allen Richtungen hin auszubilden, also auch seinen Sinn für plastische Schönheit; und hat ja doch schon jenes kunstgebildete Berliner Judenfräulein bemerkt: eines der interessantesten Fächer der Plastik sei doch das Studium des Nackten.

Die Wirthsjungfer hatte rühmlich die Bahn gebrochen*); Vorwärts! Vorwärts! war die grosse Losung. — Die Scene im Schlafkämmerlein war nur ein kleiner Anfang, ein bescheidener Versuch gewesen, war überhaupt nur ein Cabinettstückchen, und des grossartigen Kunstsinnes der Hauptstadt der Welt noch nicht würdig genug. Hinan! hinan kühner Genius! Hinan zu grossen historischen Bildern aus dem erhabenen Alterthum, aus der Heroen- und Götterwelt! Hinan von den bescheidenen Reizen einer Wirthsjungfer von Terracina, zu griechischen Göttinnen und Halbgöttinnen! und hauptsächlich: hinan von den Studien an einem einzelnen Modele, zum Nackten in Massen!

Das war die Aufgabe, dies das Ziel, welches der ehrwürdige Dichter seinem Genius gesteckt —; und wie herrlich hat er die Palme errungen! — Hören wir doch, mit welcher unglaublichen Zartheit er die *tableaux*, deren er zur Bildung seines Publicum bedurfte, im hier vorliegenden Gedichte herbeizuführen gewusst hat.

---

*) Der Verfasser hat vergessen, die Brautnachtscenen im letzten Acte von Zampa, und diegleichen in Maurer und Schlosser, mitzuerwähnen.

Der alte eifersüchtige Fürst Aldobrandi hat, um seine schöne Gemahlin dem Umgange anderer Männer zu entziehen, sich mit ihr auf eine abgelegene Villa vergraben, und ihr zur Gesellschaft seine eigene schöne junge Schwester, nebst einem Chor weiblicher Gespielinnen und einem kleinen Pagen als Cicisbeo; wogegen jedem männlichen Fusstritte der ganze Bereich der Villa auf's ängstlichste verschlossen gehalten wird.

Was bleibt, in so klösterlicher Einsamkeit, den mit Argusaugen bewachten Damen zur Unterhaltung übrig? — Die junge Schwester beschäftigt sich eben mit dem Gedanken an ihren entfernten Geliebten, — indess die gelangweilte junge Frau, um die traurige Leere in ihrem Inneren auszufüllen, — ihr Talent zur Historienmalerei cultivirt.

Eben beschäftigt sie sich mit der Anlage eines Bildes, welches eine mit ihren Nymphen badende Diana in dem Augenblicke darstellen soll, wo der verwegene Actäon die enthüllten Reize der badenden Schönheiten recht *à son aise* belauscht.

Natürlich mögte die Künstlerin ihr Bild am liebsten nach lebenden Modellen arbeiten; aber woher solche nehmen? — Wohl sind schöne Gespielinnen genug vorhanden, welche gefällig genug wären, sich als Modele badender Nymphen vor dem Auge der erlauchten Dilettantin zu gruppiren; — aber woher einen Actäon nehmen in dieser männerleeren Clausur? — Und wie? Wär auch einer zur Hand, würden wohl all die züchtigen Mädchen sich jemal entschliessen, in der Gegenwart eines Mannes eine Gruppe nackter Nymphen aufzuführen?! — Nimmermehr! — auch nicht einmal in Gegenwart des alten Herrn selber, welcher wohl compläsant genug wäre, seinen eigenen Leichnam zum Model des schönen Actäon herzuleihen.

Da ertönt, gerade zur rechten Zeit, vor dem Thore der Gesang eines blinden Bänkelsängers. — Diesem wird, — er

ist ja blind, wie sollte ein Blinder gefährlich sein? — der Eintritt, um seiner hübschen Lieder willen, gestattet; — und da er beiläufig erzählt, wie er, neben seinem Erwerbe als Musikant, seinen Lebensunterhalt zum Theil auch darin finde, dass er, obgleich blind, doch als ein recht wohlgebauter Mann, von den Malern in Rom gut bezahlt zu werden pflegt, um ihnen bei ihren Studien als Model zu stehen, und dass er erst vor Kurzem als blinder Bélisaire gestanden, — siehe! da ist ja auf Einmal ein ganz ungefährliches Actäon-Model wie gefunden!

Der Zufall ist gar zu schön! Man eilt, ihn zu benutzen.

Ohne Zeitverlust wird zur Ausführung geschritten. Der ganze Chor der Gespielinnen wirft die Kleider ab, und präsentirt sich — im Badecostüme: „*O ciel! en robe diaphane*" *), oder, wie die durchlauchtige Künstlerin sich **) ausdrückt: *en nymphes de Diane*, costume de rigueur." . . . *Aucun danger* . . . *un avengle* . . . *et nous pourrons devant lui, et sans crainte rester fidèles à la vérité:* (In der That, wir Damen sind ja unter uns; — — der Blinde da — der sieht ja nichts! — und die jungen und alten Herren dort unten im Parterre, — ei! die werden hoffentlich ihre Lorgnetten zu Hause gelassen haben.) — Und so schmiegen sich denn die lieben arglosen Mädchen in ihrer lieben Unschuld und Nacktheit vor den blinden Augen des armen Actäon und den sehenden eines parisischen *Parterre*, *Paradis*, *Premier* etc. zu der anmuthigst anzuschauenden Gruppe badender Nymphen zusammen, — was alles nicht ohne die reizendsten Ballettänze und Attitüden, („*groupes gracieux*") vor sich geht.

Die Situation ist pikant, wie man sieht; — aber noch nicht pikant genug; — sie muss erst noch etwas schmackhafter gewürzt, ja gepfeffert werden. — Man höre!

*) Scène XI.

**) Scène VII.

Der Blinde ist — die junge Princessin Schwester hat es schon längst entdeckt, — der Blinde ist **nicht blind**, sondern ihr treuer Anbeter Graf **Leoni**, welcher diese Maske gewählt, um den Zutritt in die inaccessible Villa zu erschleichen, und welchem, ausser dem Glücke, da seine geliebte **Angela** zu sehen, als Nebenaccidenz nun auch noch der reizende Anblick der Nymphengruppe zu Theil wird; — eine Augenweide, welche freilich die Geliebte ihm gar nicht so recht von Herzen zu gönnen scheint: indem sie ihm vielmehr den Befehl zuflüstert:

„*Baissez les yeux, monsieur!*"

Indess auf die Dauer kann sie selbst ihm die unschuldige Ergötzlichkeit nicht missgönnen; und zuletzt beliebt sie selbst, heimlich mit ihm über die Situation, so höchst naiv zu scherzen, dass sie sogar ihn selbst dadurch in Verlegenheit setzt:

Angela.

. . . . . *Ah! tout autre Actéon*
S'estimerait heureux! . . .
(Le regardant avec compassion.)
Mais ce pauvre garçon! . . .

Léoni (à demi-voix.)
Taisez-vous donc!

Mittlerweile mustert und ordnet die kunstsinnige Fürstin von ihrer Staffelei aus mit kunstgeübtem Blicke die Gruppe nach allen plastischen Regeln, indem sie zugleich den mythischen Sinn derselben denen, welchen die Bedeutung der Scene etwa noch nicht deutlich genug sein mögte, historisch-aesthetisch commentirend erläutert:

(Aux femmes:)
Vous! . . . *de cette onde pure admirant le cristal,*
Et près de vous baigner assises sous l'ombrage!

(A Léoni, le conduisant près les arbustes:)
Puis d'un oeil indiscret, entrouvrant le feuillage,
Actéon . . . *est-ce bien?*

L é o n i, (à part et regardant:)

Ah! c'est original!

O moment plein de charmes!
O spectacle enchanteur!
Dont je puis sans alarmes
Savourer la douceur!

Das war das Gewürze: jetzt kommt der rechte Pfeffer.

Der reizenden Gruppe fehlt ja noch eine Hauptfigur! die schönste der Nymphen, die liebliche Eucharis. Diese vorzustellen ist Niemand mehr vorhanden, aber auch Niemand würdiger, als die schöne Princessin Angela.

Doch Himmel! Wie? — Auch sie soll sich im Gewande der Natur produciren, — wissentlich vor den Augen ihres wissenden Liebhabers!!

Eh! mais ma seur — Et cet aveugle — Et si je vous disais ....

Aber da hilft kein Widerstreben! Auch sie muss sich im Angesichte ihres Anbeters die Kleider abnehmen lassen, und kaum vermag sie, in diesem Zustande der heiligen Natur, bevor sie auch ihren schönen Leib in die Gruppe miteinflechten lässt, noch einen Augenblick zu finden, dem Geliebten wenigstens den wiederholten geschärften Befehl zuzuflüstern:

Mais ne regardez pas! je vous le defends bien!

Dieser aber, auf seinem Observationsposten, weidet nach Herzenslust sein lüsternes Auge am Anblick ihrer Reize und ihrer Verlegenheit, und jubelt:

O moment plein de charmes!
O spectacle enchanteur!
Son trouble et ses alarmes
Font palpiter mon coeur!

Das Spässchen ist nun saftig genug; noch viel höber wollte es der züchtige Dichter doch nicht steigern, als nur noch um die Kleinigkeit, dass endlich auch noch ein Zuschauer mehr, der lüsterne Page, herbeigeschlichen kommt, um auch seinerseit von den plastischen Exercizien *hospitando* mitzuprofitiren, und sein Entzücken über den Augenschmauss an Leonis Jubel anzuschliessen:

> *O suave merveille!*
> *O volupté des cieux*
> *A nulle autre parreille!*
> *Tableaux délicieux . . . . . .!*

Aber das Argus-Auge des Blinden hat den Schmarotzer alsbald entdeckt, und die Geliebte vor dem profanen Lauscher gewarnt. — Und siehe da! die keusche Angela, welche sich bisher, mit wahrhaft engelgleicher Resignation, wohl der Beschauung des schönen Grafen preisgegeben, — den Blicken des frechen Knaben will sie nicht stillhalten. Sie, und mit ihr die Gespielinnen, verrathen, durch ihre Entrüstung, den ganzen Spass. —

Man denke sich die Wuth des hinzutretenden alten Herzogs! — —

Jetzt wird — so meint man wohl, das rechte Spectakel erst angehen. —

Doch Herr *Scribe* will gern fertig werden: — Graf Leoni erklärt dem alten Herrn, er verlange ja nichts Anderes, als Angela's Hand. — Ja das ist was Anderes! Der alte Herr gibt seinen Segen, die nackte Braut sinkt ihrem Actäon an die Brust, und die züchtigen homogenen Brautjungfern singen den Brautreigen.

Die Musik hat so viele überaus schöne und auch zum Gesang am Pianoforte geeignete und producible Nummern, dass man es eigentlich recht jammerschade nennen mögte, dass man den Clavierauszug, Anstands halber, nicht auf dem Flügel einer schönen Dame sehen kann; — namentlich weil die bösen Herrn *B. Schott*'s Söhne den vollständigen Text, französisch und teutsch, haben vorandrucken lassen, so dass der lascive Inhalt sich gar nicht ignoriren lässt.

Doch dem Ding lässt sich durch folgendes Kunststück abhelfen: — Man reisse eben nur den vorangedruckten Text fein heraus, — der Inhalt lässt sich alsdann ganz gut ignoriren; — und man wird sich wieder um eine neue Sammlung sehr hübscher Gesangstücke bereichert sehen, als da sind vorzüglich das grosse Duett der beiden Eheleute, Sopran und Bass, — die Barcarole des blinden Bänkelsängers, — die Arie der Herzogin, mit wundernetten kleinen Minauderieen:

Souvent un amant
Ment,
En offrant sa foi;
Moi
Fidèle en amours — (O süsser Plural!)
Je serai toujours.

— Das Duett für Sopran und Tenor, — und das Quartett, welche sämmtlichen Stücke denn auch den Vorzug haben, in ihrem Texte durchaus nichts zu enthalten, was einen schönen weiblichen Mund entweihen könnte.

Die gedruckte Partitur ist überaus schön, leserlich und gut in die Augen fallend gestochen; — der Preis ein rechtes Spottgeld!

GW.

I Puritani, opera seria in tre atti; Poesia del Conte *Pepoli;* posta in Musica dal Maestro *V. Bellini.* Die Puritaner etc. Für die deutsche Bühne bearbeiet von Frhrn. *v. Lichtenstein.* Vollständiger Clavierauszug.*)

Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. Pr. 16 fl. 12 kr.

I Puritani, die einzelnen Nummern im Clavierauszug.

Ebend.

Sarah, Opéra comique en deux actes; Paroles de Mr. *Melesville;* Musique par *Albert Grisar.* Partition.

Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott, Londres chez Dalmaine. Pr. 120 Fr.

Sarah etc. oder die Waise von Glencoë, Clavierauszug mit französ. und teutschem Text.

Mainz und Antwerpen bei B. Schott. Pr. 8 fl. 6 kr.

Sarah, (w. o.) für die teutsche Bühne bearbeitet von *M. G. Friedrich.* Textbuch.

Mainz bei Schott.

Les chaperons blancs, Opéra comique en 3 actes; Paroles de *E. Scribe;* Musique de *D. F. E. Auber.* Partition.

Mayence chez Schott, Londres chez Dalmaine. Pr. 126 Fr.

Les chaperons blancs etc. Die schöne Flamänderin oder die Weissmützen, für die deutsche Bühne bearbeitet von *M. G. Friedrich,* vollständiger Clavierauszug von *Jos. Rummel.*

Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen. Pr. 16 fl. 12 kr.

Die vorstehend genannten drei Opern bilden zusammengenommen mit dem vorstehend besprochenen *Actéon* so ziemlich den Inbegriff desjenigen, was in den neueren Zeiten in diesem Fache die günstigste Aufnahme gefun-

*) Von den Puritani war bis jetzt blos ein unvollständiger Clavierauszug ausgegeben, welchen wir nicht mit dem hier besprochenen vollständigen zu verwechseln bitten. *d. Rd.*

den, das grösste Aufsehen gemacht, den allgemeinsten Beifall gefunden und resp. am lebhaftesten für und wider sich sprechen gemacht hat — und all diese Opern-Verpflanzung und Ausbreitung auf teutschem Boden, sowohl in schön gestochenen vollständigen Partituren, als in ganzen Clavierauszügen, mit untergelegtem sowohl Original- als auch zugleich teutschem — und sowohl der Musik untergelegten, als auch noch einmal eigens vorangedruckten Texten, und auch noch in eigens gedruckten Textbüchern, — das Alles, — verdanken wir immer wieder der bewundernswürdigen Thätigkeit der Verlaghandlung der Cäcilia!

Man müsste die Cäciliahefte zu dicken Folianten ausdehnen, sollte man hier über alle Verpflanzungen dieser Art ausführliche Kunde geben! Doch es bedarf dessen nicht! Ist nicht die Reputation der genannten Opern bereits hinreichend begründet? Wird nicht Bellini's Schwanengesang, wie vielfältig, und zum Theil auch leidenschaftlich, dagegen geschrieben worden ist, dennoch immer und immer wieder gern gehört? — Wer hört z.B. das Duett der zwei Männer, „*Il rival salvar tu dei*" ohne von der Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks, namentlich des Unisono der zwei Singstimmen am Schlusse, ergriffen zu werden? — Hat nicht des gefeierten Romanzensängers *Grisar* romantische Sarah *) bei häufigen Wiederholungen die grösste allgemeine Anerkennung errungen? — Haben nicht die *chaperons blancs* in ihrer Art Epoche gemacht? — und verdienen sie es nicht schon nach demjenigen, was über dieselben schon S. 45 des 73. Heftes ein trefflicher neuer Mitarbeiter dieser Blätter davon erzählt hat? —

Sämmtliche Auflagen sind schön, und so correct als es für Dinge dieser Art erfoderlich ist.

---

*) Der vorliegende Clavierauszug der Sarah ist kein vollständiger, sondern enthält vorläufig nur die Solostücke, mit Weglassung der Finales. Ein ganz vollständiger Clavierauszug wird, nach Aussage der Verlaghandlung, erst später geliefert werden.
d. Rd.

Schon wieder einer neuen Oper, deren ebenmässige Verpflanzung auf unsere teutschen Bretter und in unsere teutschen Salons wir im Intelligenzblatte Nr. 73 der Cäcilia angekündigt finden, — der Ambassadrice von *Auber*, — sehen wir mit mehr als gewöhnlicher Erwartung entgegen; denn die *ambassadrice* Henriette ist — niemand anders als unsere teutsche schöne Henriette, Gräfin *Rossi* — oder soll es wenigstens sein, nach der Intention der Autoren des *libretto*, der Herren Scribe und Saint-Georges!

GW.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland, und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung; von *Amadeus Wendt.*

Göttingen, bei Dieterich. 1836. kl. 8. S. 89.

Ein lesenswerthes Büchlein. Denkende Musiker und Musikfreunde finden darin, wenn auch keine erschöpfende originelle Ausführung des reichhaltigen Thema's, doch vielfache Anregung zu eignem Nachdenken über den gegenwärtigen Zustand und Entwickelungsgang der Tonkunst. In einer Zeit, da die Musik eine so ungeheure Summe von geistigen und materiellen Kräften in Anspruch nimmt, muss jedes ernste und gediegene Wort über diesen Gegenstand als ein Wort zu seiner Zeit betrachtet und mit gebührendem Dank aufgenommen werden, diess um so gewisser, als — bei stets wachsender frivoler Genusssucht und kalter Gemüthlosigkeit des Zeitalters — der reine Urquell des Wahren und Schönen sich mehr und mehr zu trüben und zu verschlämmen droht. Alle Künste fangen an mit dem Nothwendigen, erheben sich später zur Schönheit und verlieren sich endlich in dem Ueberflüssigen. Diess sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst. Auf welcher Stufe befindet sich nun die Tonkunst in unsern Tagen? Eine allerdings sehr interessante und wichtige Frage, welche der, leider! zu

früh verstorbene geistvolle Verfasser in vorliegender Broschüre zu beantworten die verdienstliche Absicht hatte.

Das Werkchen zerfällt in drei Hauptabschnitte: a.) Zustand der Tondichtkunst, S. 1—44. b.) Zustand der ausübenden Musik, 44—76. c.) Neueste Zustände, 76—89.

Um die Leser der *Cäcilia* auch auf die patriotischen Bestrebungen des Verfassers aufmerksam zu machen, erlauben wir uns, eine Stelle aus dem letzten Abschnitte hier anzuführen. (S. 86, 87.)

„Im Ganzen scheint jetzt in der deutschen dramatischen Musik — denn Meierbeer gehört durch die Tendenz, welche seine Hervorbringungen nehmen, kaum mehr den Teutschen an — ein Stillstand eingetreten zu sein; allein es scheint auch nur so. Wir sind zwar nicht der Meinung, als ob ein grosses Kunstgenie und seine Producte für die Welt wirklich verloren gehen könnten — denn der Weltgeist streut den Saamen des Genius nicht willkührlich aus; — aber es sind auch die Genie's nicht allein, welche die Kunst machen, und noch gibt es in Deutschland schätzbare Talente, denen alle Aufmunterung zur Ausbildung fehlt, und die, nachdem sie mit gründlichem und treugemeintem Eifer gearbeitet haben, doch nicht Gelegenheit finden, die Werke ihrer Arbeit ans Licht der Welt zu bringen. Das aber ist die Schuld der grossen fürstlichen Operndirectionen, welche solche Talente sich durchaus erziehen sollten und die, statt jugendliche Versuche einheimischer Talente, welche von unparteiischen Kunstverständigen zu prüfen wären, durch die That zu begünstigen, an ausländischen Modeprodukten von ebenfalls zweifelhaftem Erfolge die ihnen zu Gebote stehenden Mittel verschwenden, und dadurch jene um ihre Ausbildung bringen.“

Nicht minder wahr und beherzigungswerth erscheint uns der Schluss des Ganzen:

„In Hinsicht auf die grosse Kirchenmusik kennen wir keine Erscheinung der neuesten Zeit, welche einen grossen Fortschritt bezeichnete und auf eine Wiedererhebung derselben hinwiese, ja die Zeichen der Zeit sind ihr auch wenig günstig. Nur das erkennen wir mit Gewissheit, dass etwas Höheres in diesem Gebiete möglich ist, als wir bisher gesehen, und hoffen, dass die religiöse Kraft der Deutschen, welche einer nur verneinenden Auf-

klärung wie der französischen Frivolität kräftig widerstrebt, gestützt auf die Ueberzeugung, welche ein tieferes Wissen gewährt, und mit einem hohen Kunstbewusstsein ausgerüstet noch Werke von ewiger Dauer erzeugen wird. Zu Allem aber ist der religiöse Sinn nöthig, der dem Leben die Grundstimmung gibt, und ohne welchen alle Kunst, und folglich auch Musik, nur hohle Gleisnerei ist. —"

Dixit et salvavit animam suam!

Karl Baur.

Methodische Anleitung zu einem möglichst natur- und kunstgemässen Unterricht im Singen, von *J. G. Hientzsch, I.*

Breslau, bei C. Cranz. 4. 8 gGr.

Unterrichtlich geordnete Sammlung von ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Liedern, Canons und Chorälen für Volksschulen, von *E. Richter, I.*

Breslau, bei C. Cranz. 8. 4 gGr.

Wenn man es für ein ehrenvolles Streben der Gegenwart erkennt, dass zur Erweiterung des Kunstsinnes sowohl von Behörden, als durch Verbände einzelner Kunstfreunde kräftig beigetragen wird, so muss man solche Anerkennung namentlich nicht denjenigen Bemühungen versagen, welche die ersten Anfänge der künstlerischen Erziehung ins Auge fassen. Musikfeste z. B. sind schon als Früchte lang gepflegter Saat zu betrachten und wirken auf die Einzelnen wieder befruchtend; aber durch solche glanzvolle Produktionen wird dennoch mehr ein Rausch des Genusses hervorgebracht, der, schnell verfliegend, an nachhaltiger Kraft dem der allmäligen Pflege des künstlerischen Keimes im Menschenherzen gewidmeten Instituten nachstehen muss. Den künftigen Geschlechtern besonders sind wir es schuldig, die Entfaltung des Schönheitssinnes in den Kinderseelen nicht ausser Acht zu lassen: Ist nun von musikalischer Erziehung die Rede, so ist die Lust am Gesange insbesondere der sorg-

fältigsten Förderung durch lange Erfahrung empfohlen. Man fürchte nicht, bei vorsichtiger Pflege und Beschäftigung des zarten Kinderstimmchens, der Gesundheit zu schaden. Das Kind fängt oft von selbst an zu singen; dies bleibt denn lange unbeachtet, und ein handwerksmässiger Klavierlehrer bringt endlich durch seinen unmethodischen, nur auf Nebendinge, nicht auf Entwickelung des musikalischen Gemüthes, gerichteten Unterricht dasselbe in Unordnung. Dann heisst es wohl, das Kind habe kein Talent, oder auch: kein musikaliches Gehör. Dass ein solches erzogen werden müsse, herausgebildet werden könne, wenn die Sache früh und recht angegriffen wird, ist nicht mehr zweifelhaft. Die Musik ist einmal eine Sprache, die der Mensch, wie die Wortsprache, erlernt. Das Geheimnis des Tones liegt nicht so verschlossen, als man sich einbildet. Es ist Jedem, dem Armen wie dem Reichen, zugänglich; es liegt in der menschlichen Brust. Einmal hier wach geworden, findet der Ton in der Aussenwelt Erwiederung. Mit der Selbstthätigkeit steigt die Lust am Ton. Der Mensch lernt auf demselben Wege hören, wie denken; er muss nämlich genöthiget werden, das, was ihm ein Innerliches ist, sich zum Aeusserlichen zu machen. W o r t und T o n erscheinen, wenn man das Gesagte fest hält, in der engsten Verbindung und Wechselwirkung, sie erscheinen als die beiden äusseren Kennzeichen der doppelten Natur des Menschen, der d e n k e n d e n und der f ü h l e n d e n. Wir haben also nicht zu fürchten, dass bei frühzeitiger Pflege des musikalischen Sinnes, einer, das Menschengeschlecht abschwächenden Melomanie Vorschub geleistet werde; ist alle Erziehung nichts Anderes als Entwickelung der Fähigkeit zur Fertigkeit, so sollen und müssen wir jede Kraft der Seele als ein heiliges uns anvertrautes Pfand pflegen, denn die Vernachlässigung einer einzelnen zerstört das Ideal, das wir uns von einer harmonischen Entwickelung des menchlichen Geistes gemacht haben. — Der Fürsorge für alle Zweige der Erziehung, welche ein vom Auslande nicht bestrittenes Verdienst des Preussi-

schen Staates ist, entgeht längst nicht mehr, wie bedeutsam die Pflege des Tonsinnes wird. In Volksschulen und auf Gymnasien geschieht vieles Tüchtige, woran frühere Generationen nicht gedacht haben.. Das hier Ausgesprochene soll sich also auch weniger auf den öffentlichen Unterricht, als vielmehr auf Dasjenige beziehen, was vor der Schule bereits im elterlichen Hause für die besprochene Sache geschehen kann. Eine Mutter kann bei sehr dürftigen musikalischen Kenntnissen, wenn sie nicht gleichgültig gegen das Gedeihen ihres Kindes ist, frühzeitig Keime in der Brust ihres Kindes wecken, welche allmälig sich herrlich entfalten werden, während sie, früh vernachlässigt, verkümmern.

Es sind zu diesem Zwecke, was Musik betrifft, zwei Schriften kürzlich erschienen, welche bei dem ersten Unterricht in der Tonkunst treffliche Hülfsmittel werden können.

Gesangschulen giebt es bereits in Ueberfluss. Doch aber ist die Anleitung von *Hientzsch* in ihrer Art von keiner andern leicht übertroffen. Die ersten Anfänge der musikalischen Pädagogik sind verständig, und der Erfahrung gemäss vorgetragen. Selbst die Breite der Darstellung ist bei diesem Zwecke nicht überflüssig zu nennen. Der ganze Ton in der Schrift ist für den eingenommenen volksmässigen Standpunkt richtig getroffen. Für den praktischen Gebrauch aber gewinnt die Schrift erst durch Verbindung mit der von Richter ihre wahre Bedeutung. Hier nämlich handelt es sich um Herbeischaffung eines zweckmässig geordneten Singstoffes, um eine Beispielsammlung für alle verschiedenen Fälle; und hier eben ist eine Aufgabe, die dem Unkundigen nur eine leichte scheinen kann, auf eine in aller Hinsicht ausgezeichnete Weise gelöst worden. Das Kind fasst den Ton in der Verbindung mit dem Worte, der ächt menschlichen Natur getreu, am leichtesten. Das ihm anvertraute Wort soll mithin von ihm in voller Bedeutung er-

fasst werden können, wie könnte es sonst von dem Kinde mit wahrer Freude gesungen werden? Kinderlieder haben freilich alle mögliche Poeten gedichtet. Aber was Alles lässt man die armen kleinen Geschöpfe singen? Wie oft hört man das fünfjährige Mädchen Opernmotive, mit sehr unzweckmässigem Texte, beim Spiele für sich hinträllern! Man sagt wohl, dies geschehe gedankenlos; und das ist noch ein Glück, aber ist es nicht unendlich erspriesslicher, wenn das Wort seiner Natur nach in dem kindlichen Herzen bereits Wurzel schlagen kann? Aechte Kinderlieder zusammen zu stellen, hält wahrhaft schwer. Man peinigt die aufknospende Seele so oft mit Begriffen, die ihr schon darum schaden, weil sie jene nicht zu fassen vermag, mit einer Moral, die 10 Jahre später auch noch zurecht kommt. Werfen wir dagegen nur einen Blick in die Richtersche Sammlung, deren höchst billiger Preis sie geeignet macht, in alle Stände einzudringen, welchen reichen Vorrath ächt kindlichen Gefühles finden wir hier in Melodieen und Gedichten! Gesund sind die Tonweisen und die Verse, in beiden das kränkliche Wesen, an das man sich zeitig genug gewöhnt, und das bereits durch die moderne Poesie und Musik, Alle, auch die Besten, mehr oder weniger ergreift, vollständig vermieden. Für jeden Freund der Dichtkunst werden die zahlreichen mitgetheilten Lieder von Hoffmann von Fallersleben vor Allem erfreulich sein. Wie denn dieser Dichter ein eigenes Talent hat, sich in fremde Individualitäten zu versetzen, so ist ihm auch bei den Kinderliedern dies sehr zu Statten gekommen. — Der musikalische Theil des Heftes ist eben an die Methode von Hientzsch, was die äussere Anordnung betrifft, angeschlossen. Die Melodien sind aus verschiedenen Quellen her entlehnt, Volksweisen bewahrt, neuere zum Theil dem Bedürfnisse angepasst. So ist nun eine Sammlung entstanden, die, in ihrer bescheidenen Erscheinung leicht übersehen, Bände an Gehalt übertrifft und der weitesten Verbreitung in Schule und Haus würdig ist.

A. Kahlert.

Theoretisch-practisches Handbuch der **Orgelbaukunst**, bearbeitet von *Carl Kützing.* Mit 8 Kupfertafeln.

Bern, Chur und Leipzig. Verlag und Eigenthum von J. Dalp.

Der Verfasser ist derselbe, von dessen Theoretisch-practischem Handbuch der Fortepiano-Baukunst unsere Cäcilia schon in ihrem XV. Bande, S. 296, eine rühmende Beurtheilung geliefert.

Von Prof. Töpfers Buch über Orgelbaukunst, (vergl. Cäcilia Bd. XVI, S. 267) äussert unser Verfasser in der Vorrede, dasselbe habe ihn nicht vermogt, die Herausgabe seines gegenwärtigen Werkes zu unterlassen, indem das Töpferische Buch, neben vielfältigem Guten, doch zu wenig Practisches darbiete.

Sein Bestreben sei, Alles, was sich aus dem Bereiche der Orgelbaukunst mit Worten darstellen lasse, zusammenzufassen, und Grundsätze aufzustellen, welche dem Praktiker einen sicheren Haltpunct gewähren und ihm Anleitung geben, in den verschiedensten vorkommenden Fällen, mit Sicherheit die nöthigen Abänderungen zu treffen, — auch denen Orgelbauern, welche mit den Elementen der Mathematik ganz unbekannt sind, so viel wie möglich unter die Arme zu greifen.

Was er in der Vorrede versprochen, hat er im Buche treulich erfüllt. Seine Vorschriften sind überall klar, verständlich und unmittelbar practisch, die Resultate der Theorie dem Leser gleich fertig in die Hände gebend.

Wir wollen hoffen, dass kein Orgelbauer von einiger Bedeutung das verdienstliche Werk des Hrn. Kützing unbeachtet lassen wird.

Demselben wird, so kündet die Vorrede Pag. IV an, bald auch eine Practische Akustik und Lehre

vom Instrumentenbaue so wie überhaupt ein zweiter Theil nachfolgen.

Was nun diese Akustik anbetrifft, so mögten wir von einem solchen Beginnen unserem werthen Herrn Verfasser gar gerne freundschaftlich abrathen, nach denen Proben, welche er von seinen physicalischen und akustischen Begriffen in dem heute vorliegenden ersten Bande an Tag gelegt hat, und welche aus einem Aggregate einiger theils missverstandener, theils halbverstandener, theils übel angewendeter physicalischer oder akustischer Sätze bestehen, — von welchen wir nur einige beispielweise anführen.

So heist es z. B. S. 4 der Einleitung: „Die Luft, ob- „gleich man sie nicht, wie andere feste Körper, sehen „kann, ist dennoch zur Fortpflanzung des Lichtes noth- „wendig.“ Von der gänzlichen Unwahrheit dieses Satzes auch abgesehen: — was soll derselbe hier?! —

Er fährt fort: „Ohne Luft ist ebenfalls keine Fort- „pflanzung des Schalles möglich, wenigstens desjenigen „nicht, welchen wir durch die Gehörwerkzeuge empfinden.“ — Wär es auch richtig: was soll die Lehre von Fortpflanzung des Schalles für den Orgelbau? Hier kommt ja die Luft überall nur als die Pfeifen anblasender (tonerregender) Wind in Betracht, und nirgend als fortpflanzendes Medium; — oder kommt etwa im ganzen Büchlein auch nur die allergeringste Anwendung der Lehre von Fortpflanzung des Schalles vor? —

Seite 4 noch ferner: „Das Fallen und Steigen des Baro- „meters zeigt den Grad der Dichtigkeit derselben“ (der Luft) „an.“ — Bekanntlich unrichtig! — „Durch „Wärme wird die Dichtigkeit vermindert, durch Kälte „vermehrt.“ — Ist nicht wahr im geschlossenen Raume, wie dies der Verf. unmittelbar darauf selber sagt: „Die- „ses kann man an einer in der kalten Luft nicht ganz „angefüllten Schweinsblase bemerken, wenn man sie in

„die Nähe eines warmen Ofens hängt; sie wird sich als-„dann vollkommen runden, und wird, wenn sie sehr „stark in der Kälte ausgedehnt wurde“ (?) „zerplatzen.“ — Welche verwirrte Sprache! — Und welche Verworrenheit in der Anmerkung S. 5: — „Schwere und Gewicht „sind zwei ganz verschiedene Dinge. Das Fallen ist eine „Wirkung der Schwere, der Druck eine Wirkung des „Gewichtes. Eine Verwechselung dieser Ausdrücke sollte „nie statt finden, denn zwei Körper von noch so un-„gleicher Beschaffenheit, z. B. eine Feder und ein Stück „Blei, fallen im luftleeren Raume in gleichen Zeiten, „während doch das Blei mehr Gewicht hat als die Feder. „Der Widerstand der Luft allein ist Ursache, dass die „Feder nicht so geschwind fallen kann.“ — Der Verfasser hat Etwas von specifischer und absoluter Schwere gehört und kann das Wort nicht finden, noch weniger den Begriff. — Und am Ende des Liedes: was thun wir in der Orgelbaukunst mit all diesen Dingen?!

Seite 77: „Das Instrument, womit die Dichtigkeit der Luft in einer Orgel gemessen wird, (die Windwage), ist“ u. s. w., müsste heissen: die Spannung.

Seite 79: „Bei einem geöffneten Blasebalg, wenn er „angefüllt ist, wird die Oberplatte desselben sich nie sen-„ken, so lange die darin enthaltene Luft dieselbe Dich-„tigkeit behält. Vermindert sich aber dieselbe, so senkt „sich die Oberplatte, bis derselbe Grad von Dichtigkeit „wieder eintritt, auf welchem sie alsdann vollkommen „ruht. Es folgt also hieraus, dass das schnelle Zugehen „eines Balges eine starke Verminderung der Dichtigkeit „der Luft voraussetzt, mithin auch die Geschwindigkeit „der Ausströmung des Windes sich vermindern muss; „denn durch das Fallen der Oberplatte verliert dieselbe „schon an drückender Kraft, und je schneller dieses ge-„schieht, desto mehr verliert sie.“ — Abgesehen dass hier wieder Dichtigkeit mit Compression verwechselt wird: wie ganz verworren wieder die ganze Darstellung, und

wie viele Worte müsste man machen, um die Verwirrung aufzulösen, von einem (geöffneten) Balge, der sich aber doch nicht senkt, so lange die darin enthaltene Luft dieselbe Dichtigkeit behält, u. s. w. — Aus dem weiteren Verfolge ersieht man demnächst, auf was der Verfasser mittels der verworrenen physicalischen Erklärung hat kommen wollen; und das, worauf er solchergestalt gekommen, ist recht gut, und hätte er nur dieses schlicht hingesagt, so war es genug für den Orgelbau; aber die Manie, physicalische Sätze, die er nicht versteht, dociren, und aus denselben bekannte Wahrheiten demonstriren zu wollen, verdirbt Alles.

GW.

Der Minnesänger, musicalische Unterhaltungsblätter. Dritter Jahrgang.

Mainz bei B. Schotts Söhnen. Pr. 6 fl. rhn. = 3 Thlr. 8 Gr. sächs.

Mit Vergnügen sehen wir, in der Verlaghandlung unserer Cäcilia, auch das vorstehend genannte Unterhaltungsblatt fortwährend erscheinen und bereits seinen vierten Jahrgang beginnen, ein Blatt, welches seinen Abonnenten allwöchentlich einen vollen Druck-Bogen, theils der beliebtesten Romanzen des In- und Auslandes, vorzüglich französische, mit französischem und teutschem Texte, mit Clavier- oder Guitarrebegleitung, — theils auch eine Auswahl der unterhaltendsten Artikel französischer Journale und sonstiger musicalischen Schriften, in teutschen Uebersetzungen, neben manchen sehr gelungenen eigenen Aufsätzen und Compositionen des Hrn. Kammermusicus *J. D. Anton*, liefert und, am Schlusse eines Jahrganges, einen Band von 52, halb mit Musikstücken, halb mit interessanten Aufsätzen angefüllten Bogen bildet, welcher fortwährend angenehme Unterhaltung darbieten kann.

d. Rd. d. Cäcil.

Ueber das Einstudiren der Compositionen, oder Aufschluss über die Geheimnisse des Vortrags, für Pianofortespieler; von Dr. *Christian Friedrich Pohle.*

Leipzig. Verlag von Klinkhardt. 1836. 8.

Der Titel obiger Schrift überraschte uns auf eine höchst angenehme Weise, denn er verrieth, dass hier eine Seite des musikalischen Unterrichts besprochen werden sollte, welche zu den am Meisten vernachlässigsten gehört.

Es ist überhaupt in Allem, was die Aesthetik der Tonkunst anbelangt, noch so unendlich Vieles zu thun übrig; zumal aber vom Pianoforte, welches für die musikalische Culturgeschichte der letzten fünfzig Jahre ausserordentlich bedeutend geworden, ist leider in allen Anweisungen zur Benutzung dieses Instruments beinahe immer nur in Bezug auf das Aeusserliche der Technik die Rede. Hier ist denn allerdings bereits von den tüchtigsten, und einsichtigsten Künstlern emsigst vorgesorgt. Von der Anleitung zur Auffassung eines Musikstückes, nach seinem bestimmten Charakter, sprechen sehr wenige Bücher, und auch diese am Ende nur beiläufig, ein Umstand, der in der Voraussetzung seinen Grund findet; dass es überall zumeist darauf ankomme, dem Geiste Mittel zur Aeusserung seiner Thätigkeit an die Hand zu geben, da das beseelende Prinzip, der Geist, sich doch, wo es fehle, nicht ersetzen lasse. Aber dies Arbeiten auf Ausbildung der Technik giebt in der That nur das Mittel zum höheren Zweck; auch der Geist, auch der künstlerische Sinn bedarf einer Erziehuug.

In dieser Hinsicht nun lässt sich der Pianofortеunterricht vorzüglich vortheilhaft benutzen. Es kömmt dabei nur darauf an, dass der historische Gang der Kunst beachtet werde, dass der Lehrer in der Wahl der Kompositionen nicht nach den Launen des Schülers, und seiner vielleicht nicht kunstverständigen Umgebungen unstät

schwanke. Nicht blos vom Technisch-Leichten zum Schweren soll fortgeschritten werden, sondern auch von dem Geistig-Leicht-Fasslichen zum Tiefsinnigeren. So wird allmählig das Gemüth mehr und mehr für die gesammte Kunst erschlossen, und das Geheimniss derselben zum Bewusstseyn gebracht.

Dies vorausgeschickt, können wir nicht verhehlen, dass wir der vorliegenden Schrift sowohl ihrer Tendenz, als ihrem äusseren Umfange nach, mehr Ausdehnung gewünscht hätten. Wenigstens wird durch das Buch, wie es eben ist, die von uns angedeutete Lücke keineswegs ausgefüllt. Die einzelnen Bemerkungen sind fast durchgängig trefflich. Es ist darin ein gebildeter Geist unverkennbar. Aber jene Seite der Anleitung zum Klavierspiel, die wir als wichtig hervorgehoben haben, ist ganz unberücksichtigt geblieben.

Der Verfasser bezeichnet ganz recht eine harmonische Ausbildung als das höchste Ziel, das der Klavierspieler erstreben müsse. Aber wie soll diese erreicht werden, wenn ihm nicht die organische Entwickelung der Literatur, die er mit den Fingern ablesen will, aufgeht?

Der Verfasser sagt z. B. p. 17: „Das Gefühl und der Geschmack werden vorzugsweise durch Mozart und Beethoven gebildet.“ Das ist ganz gut; aber wie unbestimmt ist es auch gesagt. Die Bedeutung dieser Komponisten für die Geschichte des Klavierspiels ist auch noch nicht im Entferntesten durch jene Worte bezeichnet.

Dass jedes Musikstück seinen Inhalt habe, den man aus der dargebotenen äusseren Form zu erkennen, sich bestreben möge, — wie wenige Dilettanten begreifen das, — und wie nöthig wäre es daher, darauf hinzuweisen, wie sehr Mozart und Beethoven, gerade dadurch, dass bei ihren Werken an der Form nichts Zufälliges ist, ausgezeichnet sind. —

So ist denn der Verfasser, obgleich er mehr geben wollte, als technische Anleitung, doch nicht viel über den empirischen Standpunkt hinausgekommen. Auf diesem übrigens, hat er, wir dürfen es nicht verhehlen, Verdienstliches und Brauchbares geleistet. Seine Schrift ist wegen reichhaltiger praktischer Winke allen Klavierlehrern sehr angelegentlich zu empfehlen, wenn sie auch, bei heutigem Stande der Kunst, dem Bedürfnisse nach einer ästhetischen Anleitung zum Studium des Pianoforte's im weitesten Sinne nicht abhilft.

Dr. *A. Kahlert.*

Cantaten für die Kirche; componirt und für kleinere und grössere Musikchöre eingerichtet von *J. A. Gleichmann.* — Nr. 1. Sonntags-Cantate. Text von *J. W. Gleichmann.* Partitur, erste Abtheilung.

Hildburghausen bei Kesselring. Pr. 36 kr.

Wie lange her und oft habe ich es schon gesagt und wiedergesagt, (zuerst in der Leipziger allg. Mus. Ztg. von 1813, S. 105 u. ff., dann in m. Theorie, §. 562 u. ff. der zweiten und der dritten Auflage, — ferner in der Cäcilia Bd. XIII, S. 145, und in meiner Generalbass-Lehre) dass die Orgel, so wie sie leider nun einmal bei Kirchenmusiken angewendet zu werden pflegt, die eigentliche Instrumentalmusik, so wie auch die Singstimmen, auf's Zweckwidrigste übernebelt, verdunkelt und nur verdirbt, — dass es unvernünftig ist, für die Orgel nicht lieber eine besonders eingerichtete Stimme zu schreiben, statt der leidigen bezifferten oder sogenannten Generalbassstimme; — wie die Orgel, statt solchen, vernunftwidrig statt Nutzens, überall nur Schaden bringenden Missgebrauches, weit eher erforderlichen Falls benutzt werden könnte, um, da wo es an der erfoderlichen Besetzung von Blasinstrumenten gebricht, den ganzen Chor von Blasinstrumenten oder einzelne Theile desselben zu ersetzen, was in manchem Falle sogar mehr als

ein blosser Ersatz sein und mitunter sich vielleicht sogar als Gewinn bewähren könnte, u. s. w.

Dies ist die Idee, nach welcher — nachdem ich sie seit 24 Jahren erfolglos gepredigt, — endlich jetzt unser trefflicher *J. A. Gleichmann* die vorliegenden Cantaten, wie er in der vorangedruckten Vorrede sagt, componirt und eine Orgelstimme dazu geschrieben hat, welche, je nach Bedürfnis, bald zu einer bescheidenen Ripienstimme, bald auch zur Stellvertretung der Blasinstrumente, benutzt werden kann; für welches alles er, in der Vorrede, noch manche gute Belehrung gibt.

Die Composition dieser ersten Abtheilung ist würdig, einfach, unschwer und gefällig, mithin allen kirchlichen Musikvereinen als vorzüglich zweckmässig zu empfehlen.

Möge der achtungswerthe Componist die Reihe solcher Compositionen fleissig fortsetzen.

Gfr. Weber.

Siona, eine Sammlung leicht ausführbarer Cantaten und Kirchenstücke für sonn- und festtäglichen Gottesdienst; von verschiedenen Componisten der älteren und neueren Zeit. Partitur.

Breslau bei Carl Weinhold.

Heft 3. „Halleluja", von *Ignaz v. Seyfried.*

Pr. 1 Rthlr. 15 Sgr. (12 Gr.)

Heft 4. „Sey uns gnädig, Gott der Gnaden!" Cantate; von *Adolph Hesse.*

Pr. 2 Rthlr. 8 Ggr. (10 Sgr.)

Unter dem Titel: *Siona*, erscheinen bekanntlich zwei verschiedene Sammlungen religiöser Gesangstücke in zwei verschiedenen Verlaghandlungen, welche beide in

unseren Blättern bereits früher besprochen worden sind, nämlich:

1.) die durch vorstehende Ueberschrift bezeichnete „*Siona*“ in Breslau, — und

2.) in Zürich eine andere „*Siona*“, Auswahl classischer Chorgesänge.

Die beiden ersten Hefte der Ersteren sind in unserem XV. Bande S. 209 ausführlich genug besprochen und gerühmt worden.

Das erste Heft der anderen Siona ebenfalls Bd. XVIII, S. 198. Die Fortsetzung dieser Sammlung scheint seitdem aufgegeben, das erste Heft auch das letzte geblieben zu sein.

Heute liegen von der Ersteren wieder zwei neue Hefte vor uns.

Herrn Ad. Hesse's Cantate ist wohl schön; — aber ganz besonders hat uns Seyfrieds einfach schönes, in seiner Einfalt grossartiges Halleluja angesprochen, welches, der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates gewidmet, bei einer Ausführung mit grossen Tonmassen, wie sie sich dort erwarten lässt, die erhebendste Wirkung thun muss, aber auch bei mässiger Besetzung erbauen und das Gemüth erheben wird; Wirkungen, deren es sich auch darum um so eher versichert halten darf, da die Ausführung in der That nicht mit besonderen Schwierigkeiten verbunden ist und besonders der Sängerchor fast überall nur leicht zu treffende gehaltene Noten zu singen hat, bei denen die Sänger ihre Stimmen recht kühn herauslassen können.

Papier, Druck und Stich sind ganz hübsch. — (Den Grund, warum von S. 28 bis 35 der Hr. Stecher die eigene Violoncellzeile leer lässt, um die Violoncellstimme in die Contrabassstimme miteinzuflicken, wird der tiefsinnige Denker hoffentlich im Journal der Erfindungen verkünden.) *Bd.*

Deutsche Gesänge, für zwei Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte; von *F. Lachner.* Op. 48.

Deutsche Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte; von Ebend. Op. 49.

Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 fl. 12 kr. jedes.

Herr Franz Lachner schreibt, auch im Fache solcher Gesänge, immer gediegen, immer wirkungsvoll. Das ist, so wie in vielen anderen öffentlichen Kunstanzeigen, so auch von sehr geachteten Recensenten in der Cäcilia, schon früher ehrenvoll anerkannt worden, und gern unterschreibt Recensent, was auf S. 27 des XVIII. Bandes über Lachners Op. 33 von der Redaction der Cäcilia gesagt ist: „Die Art, wie Herr L. seine Gedichte durchcom„ponirt, ist durchaus richtig verstanden, sinnig, tief em„pfunden und ausserordentlich wirkungsvoll, ja ergrei„fend, wenn dieselben von einem eben so sinnig auf„fassenden, richtig und warm empfindenden und des Vor„trages mächtigen Sänger vorgetragen werden. Wem „freilich diese Bedingungen fehlen — der lasse davon ab; „für ihn hat unser Tondichter nicht geschrieben."

Von den hier vorliegenden zwei neuen Heften genügt es, zu sagen, dass sie ihre Vorangänger an Klarheit und Wohlklang, so wie auch durch mindere Schwierigkeit des Vortrages und minder strenge Ansprüche an die vortragenden Sänger, wohl übertreffen.

Das erste derselben besteht aus drei Duetten, für „Sie" und „Er", (Mezzo-Soprano, und Mezzo-Tenore;) — das zweite enthält sechs Lieder für Eine Stimme.

Auch das Aeussere ist schön.

GW.

An mein Schifflein, von Sophie Dellevie, für zwei Singstimmen, mit Clavierbegleitung; in Musik gesetzt vom Ritter *Sigismund Neukomm.*

Mainz, Paris und Antwerpen, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 kr.

Der ehrwürdige *Neukomm*, gross durch so manche grossen Werke, spendet seinen Verehrern hier nur ein kleines Cabinettstück, ein höchst anspruchloses, lieblich schaukelndes, leichtes Duettino für zwei Sopran- oder auch Tenorstimmen, welches aber, nur schlicht und einfach gesungen, jeden Hörer in anmuthigen Zauber wiegen, den Sängern Beifall und dem vortrefflichen Componisten neuen Dank erwerben wird.

GW.

Der Choralfreund, oder Studien für das Choralspielen; von *Ch. H. Rink.* Fünfter Jahrgang. Op. 107.

Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen.
Subscriptionspr. 1 fl. 48 kr. Ladenpr. 2 fl. 42 kr.

48 Préludes faciles pour l'Orgue; composées (composés) par *Chr. H. Rink.* Op. 116. Liv. 1, Liv. 2.

Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen. Jedes 1 fl.

Sechs Pastoral-Präludien, mit obligatem Pedal, für die Orgel; comp. von *C. F. Pitsch.* 7tes Werk. Nr. 1, Nr. 2.

Prag bei Marco Berra. Pr. 45 kr. C. Mze.

Sechs Orgelstücke, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste; componirt von *J. G. Meister*, Organisten an der Haupt- und Stadtkirche in Hildburghausen. Op. 11, 12.

Bei Conrad Glaser in Schleussingen. Ohne Preisbemerkung.

Choral „Straf mich nicht in Deinem Zorn“, mit textgemässen Variationen, für die Orgel; von *T. T. Seiffert.*

Breslau bei F. E. C. Leuckart. Pr. 8 Gr. = 30 kr. Conv. M.

Zwölf Vorspiele für die Orgel; von *T. J. Pachaly.* Op. 1.

Breslau bei Leuckart; 12 Ggr. (15 Sgr.) = 45 kr. Conv. M.

Fugen und Vorspiele für die Orgel; componirt und seinem Lehrer Hrn. *Rink*, Hoforganisten in Darmstadt, aus Liebe und Dankbarkeit zugeeignet; von *Friedrich Kühmstedt*, Sachs. Weim. Musikdirektor. 1s Heft. 19s Werk.

Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. Pr. 1 fl.

Unser teutscher *Rink*, der Orgelcomponist um den die übrigen Nationen uns beneiden dürfen, bleibt sich, wie in all seinen Compositionen, so auch in den gegenwärtigen, immer gleich: gleich an Simplicität, Klarheit, Frömmigkeit, Anmuth, Adel des Styls und Entfernung von Schwulst, Ueberspannung und jeder Aufregung.

Der Choralfreund behauptet seinen durch vier Jahrgänge erworbenen Ruhm auch im vorliegenden fünften, indem er zugleich auch seine Fortsetzung für den bevorstehenden Jahrgang 1837 ankündigt.

Die vorliegenden 48 Präludien insbesondere zeichnen sich durch leichte Ausführbarkeit auch auf weniger luxuriös ausgestatteten Orgelwerken und durch mechanische Leichtigkeit der Ausführung aus. Sie werden darum vorzüglich den Organisten kleinerer und mittelmässiger Kirchen willkommen sein.

Höhere Ansprüche machen die Präludien des Hrn. *Pitsch*, von welchen dem Rec. jedoch bis jetzt nur die zwei ersten vorliegen, welche zwar auch für ihre Nachfolger eine recht günstige Meinung erwecken, über welche

jedoch ein ausführlicheres Urtheil erst noch bis zum Erscheinen der vollständigen Sammlung verspart wird.

Gar sehr haben dem Ref. die Orgelstücke des Hrn. *Meister* gefallen, welcher in diesen Compositionen eine rühmenswerthe Gewandtheit im fugirten Style, geläuterten Geschmack in der Behandlung der Orgel, und nebenbei auch nicht unbedeutende Fertigkeit in der selbständigen Behandlung des Pedals entwickelt. Ref. bedauert, dass auch von diesen Orgelstücken bis jetzt nur die zwei ersten Numern vorliegen, und hegt den lebhaftesten Wunsch, dass dem Componisten seine Absicht, die Fortsetzung auf Subscription, (à 6 Ggr. für 2 grosse Bogen, bei Glaser in Schleussingen) herauszugeben, recht erfreulich zu Glück schlagen möge.

Angehend die zwei zuletzt genannten Werke der Herren *Seiffert* und *Pachaly*, (letztes ein hoffnungsvolles Op. 1.) so will Ref. — um nicht gegen die von der Redaction dieser Blätter ihm auferlegte und bei dem Andrang so vieler Materiale auch nothwendige, Verpflichtung zu möglichster Kürze zu sündigen, sich auf die Erwähnung beschränken, dass, unter einer grossen Anzahl sonstiger zur Recension eingesandten Orgelcompositionen, die hier genannten zwei Werkchen des Hrn. Seiffert, und des Hrn. Pachaly die einzigen sind, welche ihm würdig scheinen, dem orgelnden so wie dem georgelten Publicum empfohlen zu werden.

Die Fugen und Vorspiele des Hrn. Kühmstedt bewähren den zum Meister gewordenen Lehrling des würdigen Lehrers. Sie sind durchgängig in edlem Style, rein orgelmäsig und kirchlich gehalten. Besonders interessant sind drei Fugen über Ein und Dasselbe Thema, jedesmal mit einem anderen Contrasubject, und anderen contrapunctischen Verschlingungen. —

Möge der Verfasser fortfahren auf dem rühmlich betretenen Wege.

Dr. Zyx.

École primaire de Piano, recueil de morçeaux instructifs et amusans à l'usage de la jeunesse; composés à quatre mains, par *Louis Spamer.* Oeuv. 12, Liv. 1

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 1 fl. 30 kr.

Herzlich gut gemeint, und gewiss auch wirklich recht nützlich für erste Anfänger und ihre Lehrer. Es sind lauter ganz leichte Anfangstückchen, welche überall ohne Versetzung der Hand, ohne Untersetzen eines Daumens, zu spielen sind, übrigens, wie auch der Titel sagt, so, dass der die Secondo-Partie ausführende Lehrer den Lehrling immer am Leitbande halten kann. — Lehrern, welche es nicht verkennen, dass es allerdings vollkommen zweckmässig und wohlgethan ist, neben anderen Beschulungsformen, auch diese anzuwenden, finden im vorliegenden Werkchen eine recht zweckmässige Materialiensammlung. — Der Verfasser ist dem Publicum schon aus der Cäcilia (Bd. XVII, S. 36) vortheilhaft bekannt.

Dr. *Aab.*

Le Pianiste au Salon, ou Collection de nouvelles Compositions brillantes et agréables pour le Pianoforte, à deux et à quatre mains, avec aux sans accompagnement; composées par *Charles Czerny.* Cah. 17 bis 26.

Mayence et Anvers chez Schott.

Czerny scheint seine unter dem Titel: *Pianiste au Salon* erscheinende Sammlung mit besonderer Vorliebe zu behandeln; denn viele, ja die meisten, seiner hier gelieferten Compositionen gehören zu seinen besseren, ja zum Theil zu seinen Besten dieser Art. — Schon im 17. Bande dieser Blätter ist (S. 294) von dieser Sammlung mit einer gewissen Auszeichnung gesprochen worden. Die hier vorliegenden weiteren 10 Hefte rechtfertigen das dort Erwähnte von Neuem und werden Liebhabern und

Künstlern gewiss Vergnügen und angenehme Uebung gewähren.

Möge, zur Freude der grossen Mehrzahl unserer Pianofortisten, der *Pianiste au Salon* noch recht viele Fortsetzungen erleben, von nicht geringerem Werthe, als die bisherigen.

Dr. *Aab*.

Bouquet musical, fantaisie pour le Piano sur des motifs favoris de l'Opéra I Puritani, de Bellini; par *Jules Benedict*. Op. 27.

Mayence et Anvers, chez Schott. Pr. 1 fl. 30 kr.

Schöne Motive recht schön zusammengeflochten, und mit recht schönen Zwischenspielen und zum Theil nicht uninteressanten Phantasieflügen ineinandergeschlungen, mässig schwer, aber gefällig und dankbar, das ist ungefähr die Charakteristik des Werkchens eines mit schönem Erfolg aufstrebenden Künstlers, welcher, neben eigener Originalität, wenigstens unter die vorzüglichsten Nacheiferer unserer vorzüglichsten neuen Claviervirtuosen und Claviercomponisten gehören, und sich bald mit in die erste Reihe stellen zu wollen scheint.

GW.

Fünf Variationen für das Pianoforte über das Thema: „Zu Steffen sprach im Traume“ von *Ludw. Böhner*. Op. 99.

Hildburghausen, b. Kesselring. — Preis nicht angegeben.

Immer die neuesten und allerneuesten und wieder noch neueren Opernmelodien zu *Souvenirs de l'Opéra* und ähnlichen Titeln zusammengearbeitet zu sehen und zu hören, — gestehen wirs: — das wird uns nachgerade denn doch auch langweilig. — Unser 99er Componist will es, am Vorabend seiner Hundert, einmal anders probiren, und

führt uns den zum Theil halbvergessenen, zum Theil aber, und vielleicht bei nicht Wenigen, noch in gar werthem Andenken stehenden, guten alten Hahnrei Stephen wieder zurück, mit seinem gespenstig schauerlichen Hirschgeweih und dem zerrissenen Herzen, und mit dem schönen Hornsolo in *Es*-dur, an welchen sämmtlichen Dingen wir uns, in Schusters Alchymisten, vor 30 Jahren manchmal herzlich ergötzen konnten! Willkommen, guter, armer, alter Steffen! –

Aber was hat er dir angethan dein neuer Patron, der Herr Böhner? Aus dem schönen vollen Es-Horn hat er dich in die Höhe geschraubt ins F! Das F steht dir nicht zu Gesicht! — Muss denn in unserer argen Zeit Alles höher hinaus wollen als es zu unserer lieben guten alten Zeiten war! Ich wollte, du wärst drunten geblieben — wärs auch nur den lieben alten Erinnerungen zu Liebe.)

Sonst hat er, dein neuer Herr Patron, dich ganz hübsch neu ausstaffirt mit feinen neuen Borden, Schnüren, Franzen, Troddeln und all sonstigen Variations-Ingredienzen. Ei nun, er hat dich fortschreiten machen mit dem Zeitgeiste, und du nimmst dich in der variirten Gestalt, wenn auch nicht wie ein neues Original-Genie, doch immer als ein recht wohlconservirter und mit dem Zeitgeist vorangeschrittener alter Steffen aus.

Man kann dir gratuliren! und du magst dich für die gute Ausstaffirung bei deinem Herrn Gönner bestens bedanken. *Zyx.*

Erinnerungen etc. Fantasie für das Pianoforte, über Motive aus Norma und Romeo; comp. von *Carl Schnabel.* Op. 14.

Breslau bei F. E. C. Leuckart. 12 ggr.

Allgemeinbeliebte Motive, kunst- und handgerecht, wenn auch nicht eben fantasiereich variirt und zusammenge-

flochten, von einem würdigen, seit noch nicht langer Zeit verblichenen und vielfältig bedauerten Componisten; — wie könnte man solche Erinnerungen der Gunst der Kunstfreunde nicht empfehlen! Dr. *Aab.*

Concertino pour le Violoncelle; composé par *Bernard Romberg.* Op. 57.

Mayence, Paris et Anvers chez Schott. — Prix avec d'Orchestre ou Piano: 4 fl. 48 kr. — av. Piano: 2 fl. 8 kr.

Fantaisie sur des airs Norvégiens, pour le Violoncelle, av. accomp. de Piano, ou de 2 Vlons, V. Vlle. et Basse; par *Bernard Romberg.* Op. 58.

Mayence, Paris et Anvers chez Schott. Pr. av. orch. ou Piano 3 fl. 36 kr. av. piano: 2 fl. 6 kr.

Deuxième Concerto pour le Violoncelle; par *M. Ganz.* Op. 21.

Mayence, Paris et Anvers chez Schott. Pr. 5 fl. 6 kr.

Alte und neue Zeit: Romberg und Ganz, mit einer und derselben Novitätensendung gleichzeitig von der Verlagshandlung zu erhalten, war dem Ref. eine nicht wenig freundliche Ueberraschung. Zum Olymp, wo der alte Adler in der Glorie seiner Herrlichkeit thront, strebt der jüngere empor, und freudig mögen die Kunstfreunde und Kunstjünger nicht weniger, als auch die Kunsthelden dieses Faches, sich ergetzen an dem Reichthume von Erzeugnissen, welche Beide uns fortwährend spenden.

Nicht allein unser grosser Romberg, sondern auch schon unser vaterländischer Moritz Ganz, sind anerkannt genug, um nicht für ein jedes ihrer erscheinenden Werke einer jedesmaligen ausführlichen Empfehlung zu bedürfen.

Beide Concerte gehen aus g-moll und schliessen in *G*-dur.

Das Aeussere der Werke ist ganz schön, auch ziemlich correct; — nur in dem letztern nehmen sich, unter den Begleitungsstimmen, die Ueberschriften: „Trompeto 1°" — und: „Trompeto 2°." doch gar zu lächerlich aus.

Dr. *C. v. Löwen.*

Récréations musicales, collection de vingt airs variées et fantaisies pour la **flûte**, sur des thêmes choisis etc.; par *Tulou.* Op. 65, divisé en huit suites. 1e suite.

Mayence et Anvers, Schott. 1 fl. 30 kr.

Vergessen ist auf dem Titel zu erwähnen, dass das Werkchen für Flöte **mit Clavierbegleitung** geschrieben, und um dieser Gestaltung willen vorzüglich zum Vortrag im Salon geeignet ist.

Die Motive sind gut gewählt, die Variationen bieten, wenn auch nicht besondere Originalität, doch wohlgefällige und dem Instrumente durchaus angemessene und zusagende Formen dar. Liebhaber, auch solche, welche grossen Schwierigkeiten nicht gewachsen sind, werden die vorliegenden Aufgaben siegreich und mit Erfolg lösen, und damit ihren Zuhörern grössern Beifall abgewinnen als es ihnen mit sehr vielen anderen, halsbrechenden Bravourstücken gelingen mögte. — Mit einem Worte, die Variatiönchen sind hübsch und — leicht.

Dr. *C. v. Löwen.*

Verlagsartikel

der Musikhandlung von Fr. Ph. Dunst in Frankfurt a. M.

Collection complète des **Concertes** (o) de *L. v. Beethoven;* **Partitions.** Nr. 1 — 4.

Prix de souscription fl. 3. ou 1 Thlr. 16 ggr.

Grand Quintuor concertant, pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles, tiré de l'oeuvre 5, de *L. v. Beethoven;* par *Ferd. Ries.*

Pr. fl. 4. = Thlr. 2. 5 ggr.

Quatuor pour deux Violons, V. et Vlle, arrangé d'un Sonat (sic!) Op. 31, de *L. v. Beethoven;* par *Ferd. Ries.*

Pr. fl. 3. kr. 36. = Thlr. 2.

Concerto pour Violon de *L. v. Beethoven,* Oeuv. 61, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains; par *X. Gleichauf.*

Pr. fl. 4 = Thlr. 2. ggr. 6.

Vier Lieder mit Pianoforte; von *Ferd. Ries.*

Pr. 1 fl. 12 kr.

Septième grand Concerto pour le Violon; par *A. Bohrer.* Op. 53.

Pr. av. Orch. fl. 6; — av. Piano fl. 4.

Souvenir, Romance pour le Pianoforte; composée par *Jacques Rosenhain.*

Pr. 27 kr.

Die Beethoven'schen Clavierconcerte in Partitur herauszugeben, ist ein Unternehmen, welches die musicalische Welt nicht anders als mit Freude und Enthusiasmus aufnehmen kann, welche auch die gegenwärtige Auflage sich um so mehr mit Begierde aneignen wird, da, für den äusserst mässigen Preis, das Aeussere anständig und der Druck lesbar und correct genug ist. —

Gern mögten wir Mehr darüber sagen, — wüssten wir nur recht gewiss, dass die Herausgabe rechtmässiges Original- und Verlagseigenthum des Verlegers wäre, woran wir, — (obgleich wir dieselben Partituren noch von keiner anderen Verlagshandlung zugeschickt erhalten haben, doch darum

zweifeln müssen, weil wir auf den vorliegenden Titelblättern die sonst, bei rechtmässigem Verlagseigenthum übliche, Bemerkung: „Eigenthum des Verlegers“ und „Eingetragen ins Vereinsarchiv“ etc., vermissen.

Die bis jetzt gelieferten Concerte sind: Nr. 1. das aus *C*-dur, op. 15; — Nr. 2. das aus c-moll, mit den Paukenschlägen $\frac{4}{4}$, op. 37; — Nr. 3. das aus *B*, $\frac{4}{4}$, op. 19; — Nr. 4. endlich ist das aus *C*-dur mit Allegro $\frac{4}{4}$ anfangend, Largo *As* $\frac{3}{8}$, Rondo alla Polacca etc.

Ob noch weitere Nummern folgen werden? ist uns unbekannt.

Die zu Violinquintetten und Quartetten arrangirten Beethoven'schen Compositionen, so wie auch die zu einer vierhändigen Claviersonate eingerichtete, — haben wir, wir gestehen es, weder durch Anhören, noch mittels Durchsicht der ohne Partitur eingesendeten Stimmen, näher kennen gelernt. Aber aus Ries's Hand kann nur Treffliches kommen; und auch Herrn Gleichauf's Talent für Arbeiten dieser Gattung ist bewährt.

Die Ries'schen Arrangemens tragen übrigens das ehrenvolle Schild an der Stirne: „*Propriété*“ — „*Enregistré*“ u. s. w. — Dasselbe fehlt dem von Gleichauf.

Die Lieder von Ries singen in einfachen Melodieen schöne Texte von Byron und werden fühlende Sänger und Zuhörer ergetzen.

Nach einem Violinconcert von A. Bohrer wird von jedem Violinisten von Bedeutung schon unbesehens, als nach einer köstlichen Gabe, gegriffen. Wir empfohlen das vorliegende nicht, weil es einer Empfehlung nicht bedarf. — Besonders bei der Durchsicht des Adagio haben wir den seelenvollen Violinsänger leibhaftig wieder zu hören geträumt. Wäre doch jener schöne Traum Wirklichkeit!

Rosenhain's Clavier-Romanze ist ein geniales, liebliches Cabinettstück, ein nur ganz kurzes, aber befriedigend und, zu ausdruckvoll singendem Vortrage, überaus empfehlenswerth. Aber singen, singen muss er können auf seinen Tasten, der Spieler, der sich an das schöne Gesangstück wagen will.

Auch alle zuletzt genannten Werke tragen das ehrenvolle Motto: „Eigenthum des Verlegers".

d. Rd.

Musique sacrée: Six chants réligieux, avec accomp. d'Orgue obligé, Violoncelle et Contrebasse, ad libit.; composés pas *Jules Busschop.*

Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 2 fl. 15 kr.

Von einem uns bis jetzt noch gänzlich unbekannt gewesenen Manne erhalten wir vorliegend eine Sammlung religiöser Gesänge, welche wir mit grossem Vergnügen zu dem Guten und Besten zählen dürfen, was wir in dieser Gattung besitzen. Es sind kurze Hymnen über rituale Texte: *O salutaris hostia*, — *Parge lingua*, — *Laudate dominum*, u. dgl., theils für eine, theils mehre, bis vier Solostimmen, mit Orgelbegleitung.

Allen, welche im Falle sind, von Gesängen solcher Art Gebrauch machen zu können, können wir die vorliegenden nicht genug empfehlen.

Neben der obligaten Orgelbegleitung, hat der Verf. den glücklichen Einfall gehabt, auch noch zwei tiefe Streichinstrumente, Vcll. und Violon ad libit., dazu zu schreiben, und zwar so, dass deren Hinzutreten, wenn gleich willkürlich, dennoch häufig mit selbständigen Figuren beschäftigt, — namentlich häufig das Violon mit seinem Pizzicato, — die Wirkung äusserst glücklich heben und steigern muss. —

Paris im Januar 1837.

Das musikalische Kunstleben ist augenblicklich in Paris sehr mannigfach rege: Die Konzertgeber drängen sich an einander. Alles ist mit Einemmale wie zu einem Kunstjahrmarkte zusammengeströmt; Jeder sucht sein Talent durch grössere Anschlagzettel, durch mehr versprechende Programme, durch vielfachere Journalanzeigen geltend zu machen, und doch sind die Konzertsäle leer, oder nur von Solchen angefüllt, die irgend für den Einen oder den Andern der aushelfenden Künstler sich interessiren und von ihm namentlich eingeladen sind.

Nirgend ist wohl das Konzertgeben zu einem jammervollern Grade gesunken! Konzerte mit Orchesterbegleitung gehören hier fast zu den Unmöglichkeiten. Das Piano ist die Seele derselben. Violinisten, Violoncellisten, Flötisten, kurz die ganze Virtuosenwelt erscheint nur unter Pianobegleitung, es sei denn, dass sich der Künstler in den Konzerten des Konservatoriums, oder denen von Berlioz, die einzigen, die mit Orchesterbegleitung gegeben werden, hören lasse.

Jedenfalls sind auch diese beiden eigentlich die einzigen bemerkenswerthen; jene wegen der unvergleichlichen Aufführung der Symphonieen Beethovens, diese wegen der originellen Kompositionen des Konzertgebers.

Berlioz eröffnete im Konservatorium die diesjährigen Winter-Konzerte. Seine phantastischen Symphonieen wurden mit grossem Beifall gegeben.

Die erste — Eine Künstlerepisode, — enthält, unter vielem wilden, unerklärlichen Hin- und Her-Werfen der Ideen, manche grosse und herrliche Momente. Die erste Abtheilung: Liebesschwärmereien genannt, ist mitunter zart und schön, aber langweilig. Herrliche Lichtpunkte steigen aus dem dunklen unsicheren regel- und charakterlosen Gewühle einer jugendlich feurigen, aber verworrenen Phantasiewelt auf. — Schöner und weit in engerem Zusammenhange erscheinen die Ideen in dem zweiten Theile, der Scene auf dem Balle. Der Walzer, wie ihn hier Berlioz angebracht, ist hinreissend und gehört wohl zu dem Wärmsten, Innigsten, was mir dieser Art bekannt ist. — Der dritte Theil: Scene im Erzgebirge, hat wieder, mit wundervollen Momenten, grosse Längen und viele Abrisse. — Am schönsten und

gediegensten ist der vierte Theil: Der Marsch zum Richtplatz. Eine ernste düstere Farbe ist diesem Tongemälde aufgetragen. Die Instrumentirung ist grandios und in einem ganz originalen Charakter geschrieben. — Der letzte Theil: die Nacht auf dem Blocksberg, enthält eine wahre satanische Musik. Wenn je Dantes Hölle, wenn je Göthes Mainacht in Töne zu übertragen ist, so hat es Berlioz gethan. Trotz den verworren wilden und unerklärbaren Tonverbindungen, muss man darin doch die grotesken Instrumentaleffecte, die Berlioz aus seinem Orchester hervorzurufen weis, bewundern. — Das ganze Werk ist ein buntes Gewirre schöner und verworrener Ideen, die theils Mitleid für eine jugendlich irrgeleitete Phantasie, theils Bewunderung für eine grandiose Auffassung und eine gänzlich neue Instrumentirweise in uns aufregen.

Dasselbe gilt wohl von seiner zweiten Symphonie: Harold im Gebirge. Lord Byrons Harold scheint hiezu den jungen Künstler, bei seinem Aufenthalte in Rom, begeistert zu haben. Alle Vorzüge und Schwächen der ersten Kompositionen von Berlioz findet man auch bei diesem Werke wieder. Sein Pilgermarsch ist der schönste und klarste Theil dieses Werkes. Die Räuberorgie dagegen ist das verworrenste und undeutlichste Lärm- und Spektakelgewirr was irgend im Tonreiche noch zu Tag gebracht wurde.

Im zweiten Konzerte von Berlioz trat Liszt fürs erstemal, seit seiner Rückkunft aus der Schweiz, in einer grossen symphonieartigen Phantasie auf. Die Komposition gehört ebenfalls zur berlioz'schen Schule. Die Phantastischen Kompositionen Beethovens, namentlich die Pastoral-Symphonie und die Vittoria, haben hiezu den ersten Stein gelegt. Auf diesem Fundamente glaubt man nun nicht mehr genug Feenpaläste aufbauen zu können. Ob nun wohl Berlioz dort anfing und Beethoven aufhörte, so glaubt er doch sich, nebst allen den französischen Phantastikern, hinreichend durch ihn gerechtfertigt. Die Komposition von Liszt, in der nun, wie in allen Werken dieser Art, der Faden der Idee — wenn einer vorhanden ist — sogleich verloren geht, enthält, ausser manchen glänzenden Lichtpuncten, vieles Undeutliche, ja Verworrene, in dem weder ein Gedanke, noch irgend ein Ziel zu errathen ist. In solche phantastische Gemälderamen, glaubt man wohl, passe gerade nur das, was ohne Gedankenreihe, ohne Ordnung und Zusammenhang, als Kind einer lebendigen Einbildungskraft roh und ungeleckt in die weite Welt hinausgeworfen worden. Das Orchester bildet mit dem Piano-Forte hier gleichfalls einen Dialog, und wahrlich unter den Händen von Liszt vergisst man

die Ungleichheit der Mittel. Das Spiel von Liszt ist das Kolossalste was die Pianofortewelt bisher gesehen.

Die zweite Komposition von Liszt für Piano allein — Fantasie über ein Thema von Paccini — ist weit geregelter, weit gediegener als die oben angegebene Symphonie. Es ist dies vielleicht die dankbarste und vollkommenste Komposition, die uns in dieser Art bekannt ist.

Das Publikum empfing Liszt bei seinem Auftreten mit grosser Kälte. Jeder Beifall musste von ihm gleichsam erpresst werden. Bei der zweiten Nummer aber war der Sieg auf Seiten des Künstlers. Der ehemalige Liebling musste jeden fussbreit durch sein unbändiges Talent sich erzwingen, bis endlich ein dreifacher Applaus ihm vollen Triumph zuerkannte.

An diesen phantastischen Theil schliesst sich noch ein anderer, der auch in Frankreich seine Anbeter findet, oder mehr noch sucht, nämlich — der mystische: Urhan, von Geburt ein Deutscher, Professor am Konservatorium, steht in diesem Zweige an der Spitze. Was Berlioz im satanischen Reiche, ist Urhan in dem Reiche der Engel. Dieser beschäftigt sich mit überirdischen Geistern, während Jener mit den unterirdischen in Gemeinschaft lebt. Und dennoch scheinen beide in einigem Einklange mit einander zu stehen. Berlios gibt nie sein Maïfest, ohne dass Urhan daneben seine Aeolsharfen, mit Engelthränen begleitet, hören lässt.

Urhan ist nämlich ein Frömmler, ein musikalischer Johannes des 19. Jahrhunderts. Seinem Blicke sind alle Himmelsthore offen, er kennt jeden Engel mit Namen, und weis wie viele Läuse jeder auf dem Kopfe hat. Jede Komposition Urhans ist eine Eingebung des Himmels; er nennt sie daher Auditions. Die eine heisst: Thräne, die andere: Seufzer, eine dritte: Andenken. Jede dieser Eingebungen hat nun eine andere Ganealogie aufzuweisen. Neulich, so erzählt Urhan auf dem Programme seiner Konzerte, ging er gedankenvoll im *Bois de Boulogne* spatzieren; da hörte er von einer überirdischen Stimme eine Melodie singen. Er horchte auf, ging jedoch immer tiefer ins Gehölz. Bald hörte er die Stimme zum zweiten- und drittenmale wieder und nun hiess es: Urhan! schreib auf, was ich dir sage! Urhan zog eiligst sein Portefeuille vom Leder und schrieb die Melodie auf, mit der er uns in allen Konzerten zum Tode langweilt. Dabei hat er die erfreuliche Gewohnheit, während er auf seiner Bratsche in voller Begeisterung diese himmlischen Arpeggios vor dem Publikum herunternudelt, die Augen fast zuzupetzen, um ja seine gött-

lichen Eingebungen nicht durch den Hauch der gähnenden Pariserinnen verunreinigen und aus dem Gleise heben zu lassen. Urhan hat in Paris, wie alle dergleichen Ausschweifungen, seine Anhänger. Diejenigen, die es nicht sind, begeben sich in den göttlichen Willen, bewundern die Naivität des blinden Tonpropheten, und wenn auch sein musikalisches Manna ihren Ohren nicht zusagt, so haben sie sich am Ende doch an seinem Anblicke gestärkt und erquickt.

Wir haben im Monat Dezember einer höchst interessanten Feierlichkeit im hiesigen Lokale des Konservatoriums beigewohnt: Cherubini vereinigte um sich seine Familie, seine Freunde und mehrere Musiker, um eine neue Kirchenkomposition, die er erst beendigt, ausführen zu lassen. Um den immerwährenden Streitigkeiten des Anathems des Erzbischofs von Paris, der keinem Frauenzimmer erlaubt, in der Kirche zu singen, zuvorzukommen, und um nicht, wenn einst der Tag seines Todes herankommen sollte, einer musikalischen Kirchenfeier beraubt zu sein, schrieb Cherubini ein Requiem für Männerstimmen. Seiner Aeusserung nach hatte er es für sich selbst bestimmt. Doch einmal wollte er es selbst hören, einmal wollte er seinen Freunden und solchen Musikern, die er für diesen höheren Styl empfänglich glaubte, einen Blick in sein Vermächtniss gönnen, bevor er es unter Siegel legen will. Dieser Gedanke gab der ganzen Versammlung einen feierlichen Anblick. Cherubini sass mit seinem ehrwürdigen weissen Haupte in der Mitte seines kleinen Musikchors und überliess sich ganz dem Eindrucke seines Werkes. Nur von Zeit zu Zeit ward die feierliche regiliöse Aufmerksamkeit durch die lauten Bravos von Paer, Berton, Riess, Meyerbeer und vielen andern unterbrochen. Auch dies Werk ist voll der Schönheiten, die in den religiösen Werken Cherubinis so häufig sind. Das Dies irae wurde selbst am Ende wiederholt, weil es alle übrigen Nummern an einem höheren Aufschwung übertraf.

Joseph Mainzer.

Noch ein Wort über den Nutzen
der
musikalischen Preisaufgaben.

„Keine Preisaufgaben, keine!" sage auch ich mit dem Verfasser des I. F. unterzeichneten Aufsatzes in No. 46. der Leipz. allg. Mus. Zeitung.

Schon in einem frühern Berichte über die Reissiger'sche Sinfonie, hatte ich Gelegenheit genommen, meine Meynung über diesen Gegenstand zu äussern, mit welcher Herr I. F. ganz übereinstimmt und ich gestehe, dass das Schicksal welches die gekrönte Sinfonie in Leipzig erfahren hat, mich noch mehr darin bestärkt.

Herr G. W. Fink, den ich hoch verehre, hat in seiner Beantwortung des oben erwähnten Aufsatzes in demselben Blatte, eine Menge trefflicher wohlwollender Bemerkungen dagegen vorgebracht, die von seinem milden, mit aller Welt Frieden wünschenden, mit allen es gutmeynenden Sinn zeugen, aber mich nicht überzeugen, und wie mich dünkt, die Sache selbst wenig tengiren, oder eigentlich sie ganz unerörtert lassen.

Er erlaube mir dagegen meine Einwendungen zu machen und überzeuge sich, dass bey meiner reinen Hochachtung für ihn, mich nur der Eifer für die Sache der Kunst zu seinem Gegner macht.

Ich übergehe den ganzen Eingang des Fink'schen Aufsatzes, so schön er an sich ist, weil er lauter

Sätze enthält, die an sich wahr sind — wie z. B., dass die Ideale der Menschheit an ihrem Glanze verlieren, dass die Stunden der Entflammung Keiner fest hält u. d. gl., die aber auf unsern Gegenstand keine Anwendung finden, oder wenn sie eine Entschuldigung für den Preisbewerber oder die Richter enthalten soll, dass beyden etwas Menschliches widerfahren ist, wenigstens nicht als Argumente für die Sache aufgestellt werden dürften. Dass wir Alle auserwählt sind in Freude und Religion und Kunst, ist nur in Bezug auf Freude und Religion wahr. Man kann beyde im Herzen und nicht eine Kunstregung in sich haben. Wenn wir aber Alle auserwählt wären für die Kunst, so müsste man ja im Beurtheilen der Werke derselben gar, wenn sie um den Preis sich bewerben, noch strenger seyn. Die Künstler, das beweisst schon ihre Seltenheit zu allen Zeiten, sind allerdings auserwählt, und da ihre Gabe von Gott ist und von allen vernünftigen und wackern Künstlern dafür anerkannt wird, so ist auch wegen Stolz und Ueberhebens keine Gefahr. Die Parabeln von Flächen und Bergen, Hütten und Pallästen sind im Allgemeinen wahr, im Speciellen aber wird Jeder lieber einen Pallast als eine Hütte sehen und darin wohnen. Ich finde auch in Kunstsachen das *tertium non datur* sehr an seinem Platze. Es mag seyn, dass die grössten Meister hin und wieder aus Geldnoth, aus Ehrgeiz, Amtspflicht Werke geschaffen haben, weil sie eben auch Menschen sind und unter dem Einfluss der Menschlichkeit seufzen. Allein an einem Künstler blos anerkennen, dass er ein Mensch ist, heisst ihn nicht hoch stellen. Eben sei-

ner geistigen Bevorzugung wegen soll er sich höher stellen als der gewöhnliche Mensch und nur aus reinem Drang seines Genius schaffen oder schweigen. Je mehr Genius in ihm niedergelegt ist, je gründlicher die Studien sind, die er in seinem Fache gemacht hat, je besser werden selbst jene Zwangsarbeiten ausfallen; allein so lang nicht bewiesen wird, dass Don Giovanni und Haydns und Beethovens Sinfonien und Quartetten aus irdischen Bewegsgründen geschrieben sind, wird Keiner sie für etwas anderes als das Werk reiner Begeisterung erkennen. Der Beyfall, welcher Palestrina bestimmte, sich ganz der Kunst hinzugeben, beweist nichts gegen meinen Satz, denn Beyfall heisst doch wohl Anerkenntniss der Besten seiner Zeit — zumal in Palestrina's Zeit — ist etwas rein Geistiges und also der Bestrebungen des Künstlers vollkommen werth. Dass Händel Oratorien schrieb, weil er damit den Beyfall errang, der ihm in der Oper versagt blieb, war vernünftig, denn er that es nicht aus Geldnoth, nicht aus Amtspflicht, sondern aus Drang zu seinen Zeitgenossen in seiner Sprache, d. h. durch Musik, zu reden. Hätte er auch dann nicht gefallen, so würde er dennoch im Stillen fortcomponirt haben, so wie Mozart Hofmeistern, der ihn trieb, oberflächlich zu schreiben, weil er sonst nichts von ihm kaufen könne — antwortete „so hungre ich und schreibe doch so fort." Und Lessing hat auch in meinem Sinne recht, dass Raphael, ohne Hände gebohren, doch ein Mahler geworden wäre. Der Geist muss schaffen, äussere Verhältnisse niedrigerer Art mögen wohl bisweilen Veranlassung geben, aber sie sollten es nicht; *tertium non dotar.*

Preisaufgaben, sagt Fink, sind laute Zeugnisse ehrenvoller Hochschätzung der Kunst. Nicht zugegeben. Dieser oder jener Mäcen, dieser oder jener Buchhändler macht sich einen Namen, weiter nichts. Das Preisgericht ist nach dem jetzigen Gebrauche blos aus einer Stadt genommen, also, so competent es immer seyn möge, doch nicht das Organ von ganz Deutschland. Der Anfänger, der seine Partitur einsendet und sie zurück erhält, hat gar nichts dabey gelernt, denn dass er den Preis erhalten würde, konnte er als Anfänger nicht erwarten, und warum er ihn nicht erhält, worin er es versehen hat, sagt ihm kein Mensch. Der erfahrne Componist, der um den Preis arbeitet, ein gutes Werk schafft, und damit durchfällt, kann im Bewusstseyn dessen was er geleistet hat — und dies Bewusstseyn hat jeder, wenn er nicht blind über sich selbst ist — nichts thun als über Preisaufgaben und Preisrichter die Achseln zucken. Mit Recht? Ueber die Preisrichter? Nein. Ueber die Idee der Aufgabe selbst? Ja! Denn das Gefallen eines Musikstückes von solchem Umfange wie eine Sinfonie, durch keine Textworte erklärt, ist etwas, das von der Seelenstimmung des Auditoriums abhängt und daher nicht erzwungen, nicht durch ein Preisgericht verordnet werden kann. *Quod capita tot sensus.* — Die Preisrichter finden das ihnen vorgelegte Werk ihren Ansichten entsprechend und erkennen ihm den Preis zu. Wie billig. Jetzt wird das Werk hundert Meilen davon aufgeführt, es gefällt nicht und das Publicum spricht seine Meynung darüber aus. Wie nicht weniger billig. Wer hat nun Recht? Und was hat die

Kunst und der Künstler gewonnen? Die erste ein Werk, das, wenn es in des Künstlers Seele gelegen hätte, später oder früher erschienen wäre ohne die Preise der Preisaufgabe. Der Künstler, der den Preis erhalten hat, eine sehr zweydeutige Genugthuung, wie der Erfolg gelehrt und vielleicht den stillen Verdruss vieler anderer nicht minder tüchtiger Männer. Alle andre eine unverdiente Demüthigung. Wer heisst sie sich um den Preis bewerben? Allerdings wird das Künstlervölkchen sich das selbst sagen, und künftig um keinen Preis, der, bey Licht besehen, selbst in nummerärer Hinsicht nicht bedeutend ist, sich mehr bemühen.

Warum nun mein hochverehrter Gegner, zum Schlusse seines Aufsatzes, den Künstler nochmals mit einer Art von Herabsetzung daran erinnert, dass er ein Mensch sey, sich nichts einbilden, sondern sich in die Welt finden müsse, begreiffe ich nicht und kann es nicht billigen. Die Welt, in die er sich finden soll und es ja auch thut, zieht ihn, Gott sey's geklagt, genug zu sich herab. Ihn aber überreden wollen, dass er nichts andres sey als ein andres Menschenkind, obgleich ihm der Himmel das schöne strahlende Siegel einer göttlichen Gabe aufgedrückt hat, das heisst mit unmotivirter Härte ihm den Boden unter den Füssen wegziehn. Freylich ist der Markt und die Jagd vergeben und nur der Dichter ist so zart, dem Künstler durch einen Gott zurufen zu lassen: „Willst du in meinem Himmel mit mir leben, so oft du kommst, er soll dir offen seyn!“ Allein, wenn der Künstler vor denen, die er durch sein Vergessen der Erde in begeisterten Stun-

den erhob, sich gewaltsam herabziehn lassen soll, so ist das hart und widerspricht der Gesinnung, die er in der Gesellschaft erwartet und auch oft genug findet, nämlich Schonung und wohlwollende Nachsicht für seine Eigenthümlichkeit und Anerkenntniss des Berufs, den ihn der Himmel gegeben. Körperlich ist er freylich ein Mensch und muss essen, wird gelegentlich auch heirathen und niemand in's Gesicht schlagen, der seine Arbeiten lobt. Hierin steht er freylich jedem Menschen, auch dem Handwerker gleich. Aber er ist nicht Künstler geworden, um zu essen, zu heirathen und gelobt zu seyn, sondern um die göttliche Gabe, die er vor so vielen Andern voraus hat, nach Kräften auszubilden, auszusprechen, und in der Befriedigung seines Selbstgefühls sein Höchstes zu finden, obschon er den Beyfall der Zeitgenossen dankbar aufnehmen wird. Befriedigung aber kann ihm eine Preisaufgabe und ein Preisgericht weder geben noch nehmen und daher halte ich sie für unnütz und sage mit Cato: *denique censeo Carthaginem esse delendam.*

Miltitz.

Antwort
auf des Herrn v. Miltitz Aufsatz: Ueber den Nutzen der Preisaufgaben.

Von
G. W. Fink.

Der Herr Verfasser hat meine Gesinnung gegen Alle ganz richtig geschildert und ich werde sie zu bewahren wissen, ohne je den Kampf zu meiden, den Männer bieten, denn mit Kindern ist er nicht der Mühe werth. Ja ich muss den Kampf mit Männern, um Wahrheit und Recht zu mehren, lockend finden, so gut wie die Welt. Also blank zu fröhlicher Vertheidigung!

In meiner ersten Rede für die Preisaufgaben in der von mir redigirten Allgem. Musikal. Zeitung in Nro. 46 des verflossenen Jahres habe ich allerdings nicht blos die Absicht gehabt, einzig und allein die musikalischen Preisaufgaben zu vertheidigen: es waren vielmehr, wie der Titel lautet, Gedanken, welche die Verwerfung der Preisaufgaben zum Vortheil vieler menschlicher Verhältnisse in mir anregte. Den allgemeinen menschlichen Standpunkt, den jetzt oft verlassenen, suchte ich klar und vielleicht Einigen wieder lieb zu machen, von welchem aus alle menschliche Dinge betrachtet und behandelt werden sollten, wenn eine m e n s c h l i c h e Glückseligkeit nach allen Seiten hin, ohne zu grosse Bevorzugung eines Standes und Berufs, gefördert werden soll. Dem bösen Wahne des stolz zufahrenden Vernichtens des Bestehenden wollte ich Einhalt thun, der vielfach gestörten Welt den Irrglauben wankend machen, es sei zum besseren Gedeihen aller Dinge nichts weiter nöthig, als übereiltes Zerstören, was so leicht ist, aber auch so verderblich, dass man längst davon

hätte zurückkommen müssen, wenn das menschliche Herz jetzt nicht mehr als je ein trotziges und wild verzweifeltes Ding wäre. Vom Grund aus sollten die Dinge erfasst und so, wo möglich, gebessert werden zum allgemeinen Menschenwohl, das Jedem theuer sein muss. Darum ist auch der Gegenstand, der nicht allein die Frage über den Nutzen der Preisaufgaben, vielmehr diese mit, zu erörtern hat, von so grosser Wichtigkeit und so allgemeinem Interesse, dass ich zur vertheidigenden Erklärung der Sache und zur Beleuchtung der willkommenen Einwürfe mit Vergnügen von Neuem die Feder ergreife.

Gerade diese den jetzigen Stand der Gesinnung an der Wurzel verbessernden Wahrheiten sind es, die mein geehrter Gegner zwar schön und wahr nennt, allein er wirft dagegen ein, die Sätze wären wohl an sich und im Allgemeinen wahr, aber nicht im Speziellen, . . . sie beweisen ihm nichts für den Nutzen der Preisaufgaben. Wie? Ist denn das Allgemeine nicht abgezogen aus dem Besondern und Speziellen? Ist der allgemeine Begriff wahr, so weicht das Einzelne nur in Nebendingen vom andern seiner Klasse ab, aber durchaus nicht in den Hauptsachen. Ist also etwas an sich und im Allgemeinen wahr, so muss es auch im Besondern wahr sein, doch so, dass das Allgemeine jederzeit dem Besondern angepasst werden muss, der nothwendigen Modificationen wegen, die erst das Besondere bilden. — Zum Beweis seines Einwurfs heisst es: „Die Parabeln von Flächen und Bergen, Hütten und Palästen, sind im Allgemeinen wahr, im Besondern wird Jeder lieber einen Palast als eine Hütte sehen und darin wohnen.“ Ginge das wirklich Jedem so, so wäre es ja nichts menschlich Besonderes mehr, sondern etwas menschlich Allgemeines, wäre demnach kein Einwurf, sondern eine Bestätigung meiner Behauptung. Indem aber mein geehrter Gegner etwas ein Besonderes nennt, was er von allen Menschen behauptet, trifft sein Einwand weder in der Idee noch in der Wirklichkeit und diess zum grössten Glück der

Welt und absonderlich der Palastbewohner. — Ich bin ein Mensch, wie Jeder, verlange aber nach keinem Palaste und bleibe vor der Hand mit Vergnügen in der Funkenburg. Mit dem „lieber darin wohnen wollen“ ist es nichts; das kann nur Einzelnen belieben, nicht Jedem. Vielen wäre es geradehin unbequem und Andere begreifen sehr wohl, dass mehr dazu gehört, als der Palast, um glücklich darin zu wohnen. Fiele es aber ja Jemanden ein, so würde ich seinem begehrlichen Herzen zurufen: Lass dich nicht gelüsten deines Nächsten Hauses; baue dir dein eigenes so schön und so gut du kannst und lass ohne Neid einem Jeden das Seine. Das ist ein Stich, der trifft immer.

Mein verehrter Gegner lässt es zwar unangefochten, dass wir Alle auserwählt sind zu Einer Freude in der Religion; in der Kunst will er es nicht gelten lassen. Ich finde die Sache ganz in der Regel der Zeit, in welcher unserer Kunstansicht nichts weiter als eine Kleinigkeit fehlt, das Christenthum, das als eine bittere Medicinaleinrichtung für sich angesehen wird, während es doch für alle Menschenverhältnisse des Erdenlebens als Grund aller Glückseligkeit stehen sollte.

Es gab auch einst in der Religion ein auserwähltes Volk, und seine Mächtigen haben den gekreuzigt, der Alle ohne Unterschied Gottes Kinder nannte. Sein Wort ist dennoch richtig geworden und aus seinem Sterben ging das Leben hervor. Und so behaupte ich denn nun fest und zuversichtlich gegen alle Kunstisraeliten: Es ist in Kunst nicht eine Linie anders, als in Religion! lass es auch ruhig darauf ankommen, ob man das Kreuzigen wiederholt. Eine kurze Auseinandersetzung wird meines Glaubens Sinn hinlänglich klar machen. — Man hat nicht blos darum Theil an der Religion, weil man ein Bischof oder der Papst ist, sondern vor allen Dingen darum, weil man sich den Trost des Herrn zueignet; geht nicht zur Freude des göttlichen Segens ein,

weil man 5 Centner empfangen hat oder 2, sondern weil man seine Gaben, wie sie eben sind, treu und redlich gebraucht. Wer Vater lallt, ist des Vaters Kind, so gut, wie der es zu ergründen sucht, und soll nicht ausgeschlossen sein. So ist es auch in der Kunst, die eine Dienerin der Religion und des Lebens ist. Nicht dass irgend ein Mensch mehr oder weniger Talent empfangen hat, macht ihn zum echten Jünger; nicht ob er Symphonieen schreibt oder Lieder und Choräle, sondern dass er dem Rufe folgt: Kommt her zu mir, ich will euch erquicken! — Ich habe vor Verzweiflung kalte Herzen am Grabe der Ihrigen gesehen. Wenn aber der Choral erklang: „Einen guten Kampf hab ich in der Welt gekämpfet", hat sich das erstarrte Herz bewegt, wie von einem Engel; die Thränen flossen und der Trost zog in die erweichte Seele. Und wenn der Mann keinen Ton sänge, und keine Saite rührete, er wäre doch erwählt zu Einer Freude, zu Einer Hoffnung in Religion wie in Kunst. Freilich ist ein Unterschied zwischen einem solchen Manne und Beethoven: aber es ist auch ein Unterschied zwischen einem christlichen Landmanne und St. Johannes. Dennoch hab ich nie gelesen, dass St. Johannes gesagt hätte zu der Geringsten Einem: Geh, du taugst nichts, denn du verstehst mein Exordium nicht! Ob also einer eine Symphonie versteht oder nicht, das schliesst ihn lange noch nicht aus vom Troste der Kunst und vom Theil an ihrem Segen. — Jedes Himmelreich ist anfangs nur einem Senfkorne gleich. Mein Gegner hat mir die Hoffnung weggelassen; ich habe sie nicht umsonst gesetzt. Es sind ganze Geschlechter und Völker, wie Kinder, in Hoffnung auserwählt, die überall nicht fehlen darf, soll unser Leben mehr sein, als ein Schattenspiel an der Wand.

Es wird ferner wider mich gesagt: „An einem Künstler blos anerkennen, dass er ein Mensch ist, heisst ihn nicht hochstellen." Ist es nicht von je der Hochmuth gewesen, der uns aus dem Paradiese gebracht hat? Ich kenne nichts

Höheres auf der ganzen Welt als einen Menschen, der sich seiner gegebenen Stellung und seiner empfangenen Gabe wegen nicht überhebt, die übrigen für seine Brüder erkennt und im dankbaren Gebrauche des von Gott Verliehenen seine höchste Würde sieht. Wie auch der Mensch begabt und gestellt sei, es ehrt ihn nur sein Fleiss, seine Redlichkeit und treue Liebe in seinem Beruf. Das ist es auch allein, was ihn und Andere zugleich glücklich macht. Darum ist so wenig Glückseligkeit unter uns, weil so Wenige diess erkennen und darnach handeln. Den Künstler-, Gelehrten-, Adel- und Geldstolz kann ich für keine Tugend, nur für eine Schwäche der Eigensucht erklären. Wohl ehre ich Gottes Gaben, Stand und Amt um der Ordnung und des Gesetzes willen, aber den Menschen trenn ich davon und nenn ihn nicht gross, als bis er es verdient durch Liebe zu Gott und den Menschen. Ist es ein geringes Wort: So Jemand unter euch will gewaltig sein, der sei euer Diener? Auch steht geschrieben: Elias war ein Mensch, wie wir. — So lasst uns zuvörderst rechte Menschen sein, die sich nicht zu sehr überheben um ihrer Gabe willen, dann wird die wahre Ehre sich mit der Glückseligkeit zugleich einstellen. Alles Uebrige ist Mühe und Arbeit nur für eitlen Tand.

Um den jetzt so oft herabgesetzten dritten Fall zu verdächtigen, heisst es weiter: „Der Geist muss schaffen, äussere Verhältnisse niedriger Art mögen wohl bisweilen Veranlassung geben, aber sie sollten es nicht.“ Und warum nicht? Es ist kein Mensch ein reiner Geist und soll auch Keiner seinem obersten Herrn aus der Schule laufen wollen. Von Leib und Leben kann der Mensch nicht los, bis er gerufen wird. Die Sinne regen an und führen dem Geiste Stoff zu; die äussern Verhältnisse gleichfalls. Sie zu verachten, wäre thöricht; sie nicht kräftig fassen, nicht in sie einwirken wollen nach bester Kraft zum Guten, wäre pflichtwidrig. Damit stimmt

gewiss mein verehrter Gegner ein. Nimmt er aber die äusseren Verhältnisse für Schickungen oder Veranlassungen, damit der Geist des Menschen sich erziehe, so ist Alles gut, was im Ergreifen der gegebenen Verhältnisse die Pflicht in jeder Hinsicht gebietet. Der Künstler soll der Kunst genug thun, sie fördern nach bestem Vermögen. Kann er diess nicht eher, als bis zufällig der Geist über ihn kommt? Können äussere Dinge den Geist, der immer wachet, nicht gleichfalls entflammen? — Der redliche Künstler wird kein Werk übernehmen, dem er sich nicht gewachsen fühlt. Aber mit noch grösserem Feuer, mit der getrostesten Zuversicht wird er an ein Werk gehen und treulich alle Kräfte seines Geistes in Bewegung setzen, wenn er sich dabei glücklicher Weise sagen kann: du handelst hier dein Bestes für die Kunst, und der Himmel ist so freundlich, dass du auch einen äusseren menschlichen Gewinn davon hoffen darfst; du erfüllst zugleich die Pflicht gegen die Deinen und kannst ihnen einige frohe Erdenzeit damit bereiten! — Sollte ihn das nicht doppelt erfreuen, nicht zweifach erheben? — In der Theorie stellt man die äussern Dinge fast wie gar nichts, sogar als ein Unrecht hin, und in der Praxis hält man sie so übertrieben hoch! Beides ist unrecht; man soll Eins thun und das Andere nicht lassen. Wenn man dem Künstler freilich sagen wollte: Schreib niedriger, als du denkst; gib Schlechtes, dass du den Schlechten gefällst: so wird der Redliche mit Mozart sprechen: „So hungere ich lieber!“ Wo hingegen solche Erniedrigung des inneren Menschen wegfällt, da ist die äussere Veranlassung eher ein Vortheil als ein Nachtheil. Ich berufe mich auf das Leben und auf das Gewissen selbst der Tüchtigsten. Hat doch Mozart selbst auf Veranlassung seine Zauberflöte, sein Requiem und noch Manches geschrieben! Sind sie desshalb nicht schön? nicht genial? —

Mein verehrter Gegner will nicht eher glauben, als bis ihm bewiesen wird, Haydn's und

Beethoven's Symphonieen und Quartetten seien aus irdischen Beweggründen geschrieben worden. Das ist zwar viel zu viel verlangt und dennoch gehe ich darauf ein. Der Musikdirector Hr. Schindler berichtet, dass Beethoven auf lockende Anträge eines russischen Fürsten 1826 für 125 versprochene Dukaten seine 5 letzten Quartette schrieb und desshalb andere Compositionen aufschob, unter welchen auch die zu Göthe's Faust war, die ihm seit 1823 von Leipzig aus unter Bedingungen angetragen worden war, die ihm eben so zusagten, als die Aufgabe selbst, von der er sprach: Das soll einmal was geben! — Erweist sich hier nicht der dritte gemischte Fall schlagend? und muss er sich nicht in gemischten Wesen vielfach erweisen? Hat nicht auch Beethoven gezeigt, dass man ein Genius und ein Mensch zugleich sein kann? Und warum heissen Haydn's schönste Symphonieen die Londoner? Schrieb er sie nicht auf Veranlassung? Ueberhaupt componirte Haydn alle Tage von früh 6 bis um 12 Uhr und wartete nicht, bis die Begeisterung kam. Sie lag ihm im Bewusstsein, dass er durch Kenntnisse, Uebung und göttliche Gabe dem Werke gewachsen sei, dann endlich in dem guten Willen, dass er der Welt mit seinen Gaben nach allen Kräften diene. Und siehe, die Begeisterung kam ihm unter der redlichen Arbeit. Seine Menschenpflicht hat in ihm den Genius begeistert! Wo tüchtige Studien gemacht worden sind und der Himmel den heiligen Funken zur Kunst gab, da geht's. Wer nur Eins und nicht Beides hat, bringt Schlechtes, wenn er sich auch noch so begeistert hinsetzt. Strohfeuer ist es, das keine Wärme und kein Leben schafft! — Der Mensch ist weder blos Geist noch blos Leib. Die Mischung beider Naturen gibt den dritten Fall, das Menschliche, was nicht verachtet werden soll! —

Ist denn das äussere Wohlbefinden so ganz und gar nichts werth? Auch der Künstler kann sich nicht darüber hinwegsetzen. Längst ist es anerkannt, dass

die Begeisterung zum Fenster hinausfliegt, wenn der Hunger zur Thür hereintritt, und es zerreisst das Herz, wenn die eigenen Kinder nach Brod schreien. Ist Salomo's Gebet in unsern Tagen zur Thorheit geworden? — Aus liebenswürdigem Erbarmen hat Schiller den Dichter durch einen Gott in seinen Himmel geladen, dessen sich im Grunde Jeder erfreut, der liebend seiner Pflicht von ganzer Seele Genüge leistet. Es ist aber nur ein zu schnell vernichteter Trost, wenn bittere Erdennoth wie siedendes Blei aus folternden Wunden brennt. Es wird fürwahr nicht einen Künstler geben, der es mir verdenkt, wenn ich ihm wünsche, dass es ihm auch im Irdischen wohlgehe. Das Himmelreich bleibt ihm von selbst. Oder hab' ich in meinem wohlgemeinten Rathe nur von fern gesagt, dass überhaupt ein Mensch in seinem Thun um der Erde Güter willen sich gewaltsam herabziehen lassen und sich erniedrigen soll? Aber einseitig und übermüthig soll er nicht pochen auf das strahlende Siegel, das ihm ein Gott aufdrückte, nicht er sich selbst aus eigener Machtvollkommenheit. Oder gibt es nicht noch andere strahlende Siegel Gottes? und trägt nicht jede Pflichterfüllung den schönsten Strahlenkranz? Darum überhebe sich der Dichter nicht im Leben mit der Welt, die er kennen, lieben und fördern muss mit eben so viel Nachsicht und Schonung, als er für sich und seine Eigenheiten wünscht. — Allerdings soll jeder Mensch, nicht blos der Künstler, in möglichster Ausbildung seiner Kräfte, in Befriedigung seines Selbstgefühls sein Höchstes finden; deshalb soll er ja aber den Ruhm vor der Welt nicht der Ehre vor Gott und seinem Gewissen vorziehen! Ich habe aber leider nicht wenige Künstler gesehen, die das Letzte und Höchste ganz vergasen und sehr kleinlich sich gebehrdeten, entging ihnen einmal die Ehre vor der Welt; dagegen überhoben sie sich bis zum Unausstehlichen, sobald die Weihrauchwolke eines erwünschten Erfolges die verwegenen Sinne betäubte. Solche Erfahrungen vernichten den Nimbus, den mein geehrter Gegner zu ideal um die Schläfe

der Künstler zieht. Davon war in meinem Aufsatze nicht die Rede, „dass der Künstler Niemand in's Gesicht schlagen werde, der seine Arbeit lobt," sondern davon, dass bei Weitem die allermeisten unerlaubt lobsüchtig sind und lange nicht geistesstark genug, um über kleinliche Mittel, äusseres Lob zu erhalten, sich zu erheben. — Wehe dem Menschen, der etwas einzig und allein treibt, um zu essen oder gelobt zu sein. Aber dreifach Wehe dem, der sich über das Menschliche erhaben dünkt; denn er ist undankbar gegen Gott und die Welt, und masst sich eine Würde an, die er nicht zu behaupten im Stande ist und die ihn unglücklich machen muss. Ich bin gewiss, dass viele Künstler seufzen: Gib mir und den Meinen ein genügliches Erdenloos, für den Himmel will ich schon selbst sorgen. Und kein Einziger wird unter ihnen sein, der mich hart nennen wird, wenn ich ihm zeige, wie er neben seinem Himmelreich auch auf Erden glücklich sein kann. Denn ich bin mitten unter ihnen.

Die Kunst braucht ihren Markt, wie jedes Andere in der Welt; hätte sie ihn nicht, so wäre der Stand der Künstler gar bald vernichtet. Geht nur 10 Jahre lang in kein Concert, auf keinen Tanzsaal und in kein Theater mehr, und wir wollen sehen, wie viele Musiker und Schauspieler alsdann noch auf der Welt sind. — Nur einige Wenige, die mit Geld und Gut zugleich gesegnet sind, werden die Kunst zu ihrer Erholung treiben, aber blühen kann sie nicht mehr. Der Baum gedeiht nicht, er sei denn im Erdreich festgewurzelt und freue sich des Sonnenscheins und des Regens von oben.

Mit meines geehrten Gegners Schluss stimm' ich eben so wenig überein: „Da eine Preisaufgabe und ein Preisgericht dem Künstler die Befriedigung seines innern Selbstgefühls weder geben noch nehmen kann, so ist sie unnütz und muss zerstört werden wie Karthago." Wo ist denn eine äussere Einrichtung, die innere Befriedigung geben könnte?

Kein Staat, keine Kirche und keine Schule gibt sie, sondern allein das Gewissen. Sind sie darum unnütz und der Zerstörung werth? Mit nichten! Vielmehr **müssen** sie sein, wenn das Menschliche gedeihen soll, ob sie gleich weder allmächtig noch untrüglich sind und die innere Befriedigung Jedem selbst zu überlassen sich genöthigt sehen. Ohne äussere Veranlassungen und Einrichtungen sinkt die ganze Menschenwelt zusammen und ihr Himmel zugleich mit.

Endlich behauptet mein geehrter Gegner: „**Preisaufgaben seien nur da, dass dieser oder jener Mäcen, dieser oder jener Buchhändler, sich einen Namen mache, zu weiter nichts.**" Das möcht ich nicht zu verantworten haben! Gilt doch sonst überall der Grundsatz: Man setzt das Gute voraus, so lange, bis das Gegentheil vollkommen erwiesen ist. Am Ende wird auch hierin der von meinem Gegner verworfene dritte Fall, nämlich der gemischte, der allerhäufigste sein, wie gewöhnlich auf Erden. Etwas äussere Ehre oder Vortheil irgend einer Art wollen die Preisausschreiber allerdings dabei gewinnen, aber sie glauben dadurch auch der Kunst oder der Wissenschaft zu nützen. Wenn alles Aeussere verworfen werden soll, so möcht ich einmal sehen, was auf Erden noch besteht! Uebrigens kann das Gefallen eines grössern Werkes eben so wenig **mit** als **ohne** Preisaufgabe erzwungen werden. Ferner steht es offenbar Jedem frei, Preisaufgaben auszuschreiben und sich um den Preis zu bewerben, oder nicht. Niemand zwingt dazu. Wer also sein Werk einsendet, unterwirft sich, was den Preis betrifft, den Richtern. Das Uebrige entscheidet das Publikum, und die Richter müssen sich gefallen lassen, wieder gerichtet zu werden. Dafür ist es Welt. Wenn mein glücklich gestellter Gegner noch meint, der numeräre Gewinn von 50 Ld'or oder Dukaten sei nicht bedeutend, so kennt er die äusserliche Lage vieler, darunter selbst bedeutender Künstler nicht.

Lassen wir es also zum Ende alles Streites auf das künftige Betragen der Künstler selbst ankommen, ob Preisaufgaben ferner sein sollen oder nicht. Wird sich Keiner mehr um einen ausgeschriebenen Preis bewerben, so will ich im Punkte der Preisaufgaben Unrecht haben, in den übrigen Punkten jedoch auch selbst dann nicht.

Bisher sind solche und ähnliche Wettkämpfe stets in Ehren gehalten worden, von den Griechen an bis zu den Veilchenspielen, von den Sängerkämpfen auf der Wartburg bis auf diesen Tag. Und welche Männer waren darunter, die sich um den Preis bewarben! — Haben nun Wettkämpfe und Preisaufgaben so lange den Künsten und Wissenschaften eher Vortheil als Nachtheil gebracht, so wollen wir es ruhig darauf ankommen lassen, was weiter damit geschieht.

Und zum völligen Beschluss bin ich mit Cato selbst nicht einig, obgleich Carthago zerstört liegt. Was hat denn der Mann dafür gebaut? — Auf dem Volke des in der punischen Stadt gekränkten Mannes würde eine Ungerechtigkeit weniger lasten. Und von der Zeit an griff das Verderben der Römer nur um so reissender um sich. — Man kann des Ruhmes, sogar des Himmlischen, für diese Welt und vorzüglich für die Kunst auch zu viel begehren. Das halt ich für nicht minder nachtheilig, als wenn man zu wenig verlangt. Das rechte und so schwer gefundene Maass macht alle Dinge gut und gibt allein des echten Lebens Freude, wonach wir Alle sehnen und verlangen.

G. W. Fink.

Skizzen aus dem Tagebuche
eines
deutschen Musikers.
Paris im Winter 18$\frac{36}{37}$.

I.

Die Hugenotten, von Meierbeer, Text von Scribe, in der grossen Oper.

Diese Oper, welche so grosses Aufsehen hier in Paris gemacht und von welcher in Deutschland schon so viel die Rede gewesen, erregte in mir die lebhafteste Begierde, sie kennen zu lernen. Wer sie gehört, wird bekennen müssen, dass sie zu den merkwürdigsten Erscheinungen der neueren Kunstperiode gehört und geeignet ist, den Ruhm ihres Schöpfers noch mehr zu erhöhen. Sie enthält Alles, was eine Oper interessant machen kann und ihr einen guten Erfolg sichern muss: ziemlich viel Handlung; Momente von tiefer, dramatischer Bedeutung, die der Kompositeur herrlich zu ergreifen verstand; Lieblichkeit, Grazie, Leidenschaft in den Melodieen; herrliche und grossartige Ensemblestücke und Finale.

Die Handlung dieser Oper, geschöpft aus den geschichtlich merkwürdigen Ereignisse der Pariser Bluthochzeit, ist in ihren Hauptzügen folgende: Raoul, Protestant, von Adel, liebt eine ihm Unbekannte, welche er einst aus den Händen wilder Studenten befreit hatte. Die Unbekannte, Valentine, Tochter des katholischen Grafen St. Bris, ist mit dem

Grafen Nevers gegen ihren Willen verlobt. — Das Interesse des Hofes: die Protestanten an sich zu fesseln — welche Annäherung ihr unvermeidliches Verderben zur Folge hatte — veranlasste die Auflösung des ohnedies schwachen Bandes zwischen Nevers und Valentinen; bestimmte diese leicht dazu, in eine Verbindung mit dem jungen Protestanten Raoul, dem sie ihre Rettung dankt und den sie insgeheim liebt, zu willigen. Allein Raoul, obgleich er mit der grössten Innigkeit liebt, stösst Valentinen in dem Augenblick, wo sie ihm durch die Königin als seine Braut zugeführt wird, von sich, überhäuft sie mit Vorwürfen von Untreue und betheuert, dass er nie der Ihrige werden würde.

Er hatte sie nämlich früher allein bei Nevers gesehen, in ihr seine schöne Unbekannte wieder gefunden, aber zugleich einen falschen Verdacht auf sie geworfen, da ihm die Veranlassung dieses Besuchs, Nevers um Rücknahme seiner Ansprüche zu bewegen, fremd geblieben war. — Valentine wird mit Nevers vermählt. Raoul bereut seine Uebereilung, jedoch zu spät; alle Lebensfreude ist für ihn dahin. — Er begibt sich in das Haus des Grafen Nevers, um Valentine noch einmal zu sehen, und dann von der Welt Abschied zu nehmen. — Ueberrascht durch eine Zusammenkunft der fanatischen Katholiken, erfährt er hier das grässliche Vorhaben, alle Hugenotten mit einem Schlag noch in derselben Nacht zu vernichten. Die Verschwornen verlassen den Ort ihrer Zusammenkunft; — schon ist das verhängnissvolle Zeichen zum Morde mit allen Glocken gegeben. — Raoul befindet sich mit Valentinen allein; — es treibt ihn fort, seine Glaubensgenossen zu retten oder mit ihnen zu sterben. Valentine mögte ihn gern zurückhalten, um ihn der Gefahr zu entziehen — doch seine Ehre, sein Glaube und die Liebe zu seinen Brüdern widerstreben diesem Wunsche Valentinens. — Da presst die Angst um sein Leben Valentinen das Geständniss aus, dass sie ihn liebe. Mit süssem Entzücken vernimmt er

dieses Geständniss, und wiederholt mehrmal die Worte: *tu l'as dit, tu m'aimes!* Der verhängnissvolle Klang der Glocken dringt aufs Neue zu seinen Ohren und lässt ihn nicht lange die Gefahr der Stunde vergessen. Er empfiehlt Valentinen, die in Ohnmacht gesunken, dem Schutze des Himmels und stürzt sich, sonst jeden Ausgang versperrt findend, vom Balkon hinab. —

Diese Scene, der Schluss des vierten Acts, ist unstreitig der Glanzpunkt der Oper und kann dem Ausgezeichnetesten, was je im musikalischen Drama geleistet worden, an die Seite gesetzt werden.

Der fünfte und letzte Akt bietet alle Schrecken und alle Gräuel der Pariser Bluthochzeit dar. Die Protestanten, selbst Kinder und Weiber, welche in ihren Kirchen Zuflucht suchen, werden vom Arme der Mörder nicht verschont. Raoul und sein alter treuer Diener Marcel erscheinen auf der Scene tödtlich getroffen, und Valentine, welche Raoul nachgeeilt war und ihn nicht mehr verlassen hatte, nachdem auch Nevers im allgemeinen Getümmel geblieben war — wird neben ihrem entseelten Geliebten von ihrem eignen Vater, der sie im nächtlichen Dunkel nicht erkannte, erschossen!

Dies im Wesentlichen der Gang der Handlung.

Die in der Musik am meisten hervortretenden Momente sind, ausser dem schon erwähnten Schlusse des vierten Akts, das Finale des zweiten, eine Scene, in welcher Raoul, vor dem versammelten Hofe der Königin Margarete, sich bestimmt erklärt, dass er niemals Valentinens Gatte werde, worüber alle Anwesenden in die grösste Bewegung gerathen, (diese affectvolle Situation ist von dem Tondichter mit vielem Feuer behandelt worden,) ferner: ein Duett im dritten Akt, zwischen Valentinen und Marcel, welches, in Hinsicht auf Form und Aneinanderschmiegen verschiedener Ideen zu einem schönen

Ganzen, eines der besten Stücke der Oper ist, dann die Erscheinung der drei Mönche im vierten Act, die Einweihung der Dolche, und der Fluch über die Hugenotten. Von grosser Wirkung sind in letztgedachter Scene die Stellen Fig. 1. und 2. der Beilage.

An Effecten fehlt es überhaupt nicht. Freilich sieht man nicht selten die Absicht des Komponisten durchschimmern, interessant und originell zu sein, was einem Manne, wie Meierbeer, gelingen muss, welcher mit feinem Geschmack, grosser Erfahrung und Weltbildung die ausgebreitetsten Kenntnisse in der gesammten musikalischen Literatur verbindet und das Vorhandene durch neue, überraschende Zusammenstellung zu benutzen versteht. Ich kann jedoch nicht leugnen, dass ich manchmal an schon Bekanntes erinnert wurde, z. B. durch den Gesang des *couvre-feu*, an einen Psalm von Marcello (welcher übrigens, beiläufig bemerkt, selbst nicht immer der Urquell seiner Melodieen ist, sondern sie oft alten Kirchengesängen entlehnt hat,) — durch die Erscheinung der drei Mönche im vierten Akt an die geharnischten Männer in der Zauberflöte u. a. m.

Zu den interessanten Stücken der Oper gehören ferner die Männer-Ensembles, insbesondere das Septett im dritten Akt, dann die Vereinigung eines religiösen Gesanges katholischer Frauen mit dem kriegerischen Chor der Hugenotten, Fig. 3., ferner die Anwendung des protestantischen Chorals „Ein' feste Burg ist unser Gott etc.", welche mir jedoch am Schlusse der Ouvertüre oder eigentlich des Instrumentalmuikstücks, welches der Komponist mit dem Namen Ouvertüre bezeichnete, und an einigen andern Stellen, etwas profan vorkam, z. B. Fig. 4.

---

*) Ich konnte mich nicht enthalten, hier die deutschen Worte des Originals unterzusetzen, um den Kontrast dieser Worte mit der Verwandlung des Chorals zum Allegro molto anschaulicher zu machen.

Vf.

Sodann eine Stelle im „*Choeur de la dispute*“ des dritten Akts, wo der Komponist, für die Kunstkenner, ein Stück Fuge aus den Aermeln schüttelt: Fig. 5.
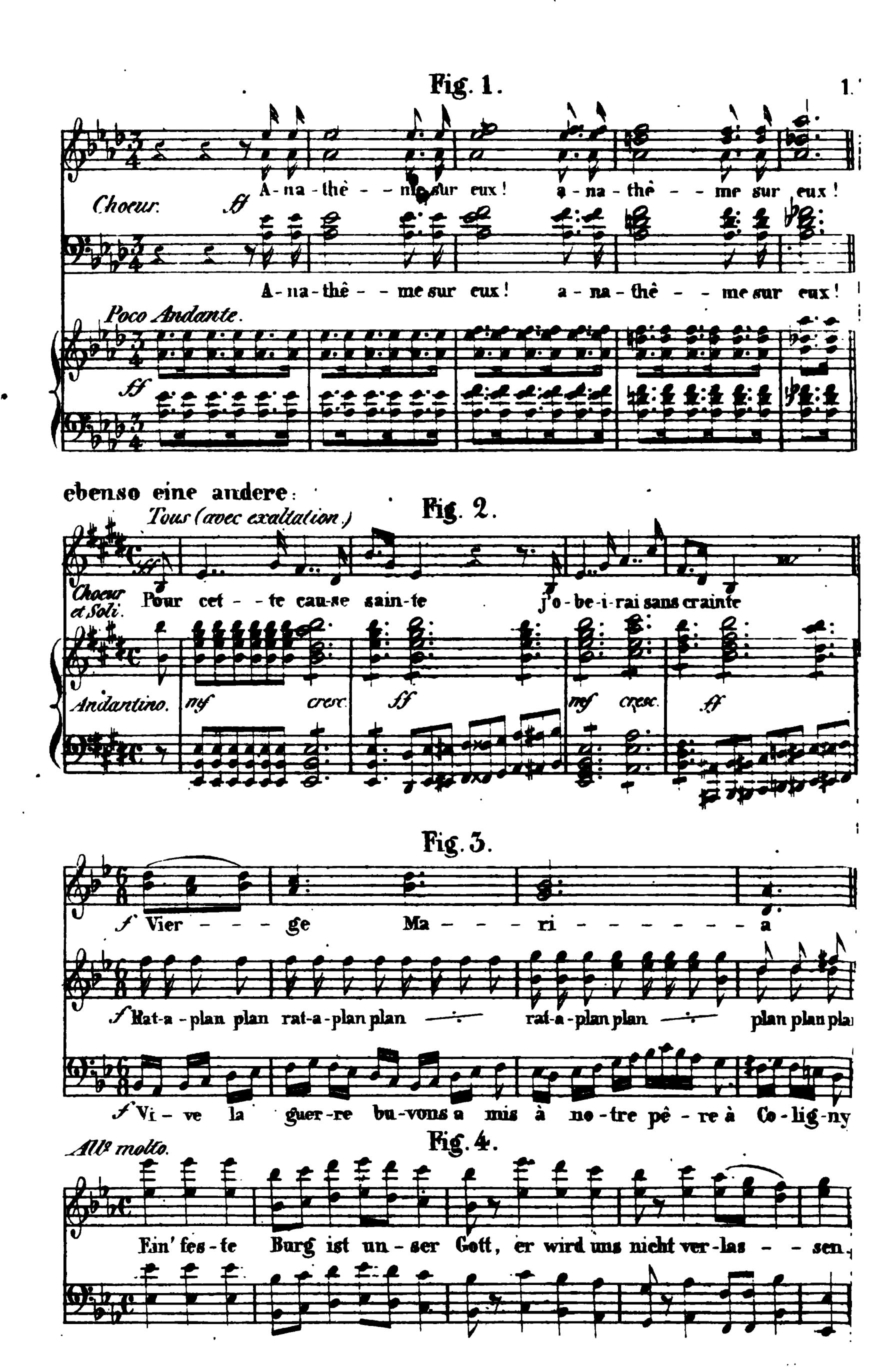
Unter den Melodieen, die sich durch Grazie und edle Eleganz auszeichnen, wähle ich die der Badescene aus, welche mir am geeignetesten erscheint, die andern zu repräsentiren, Fig. 6.
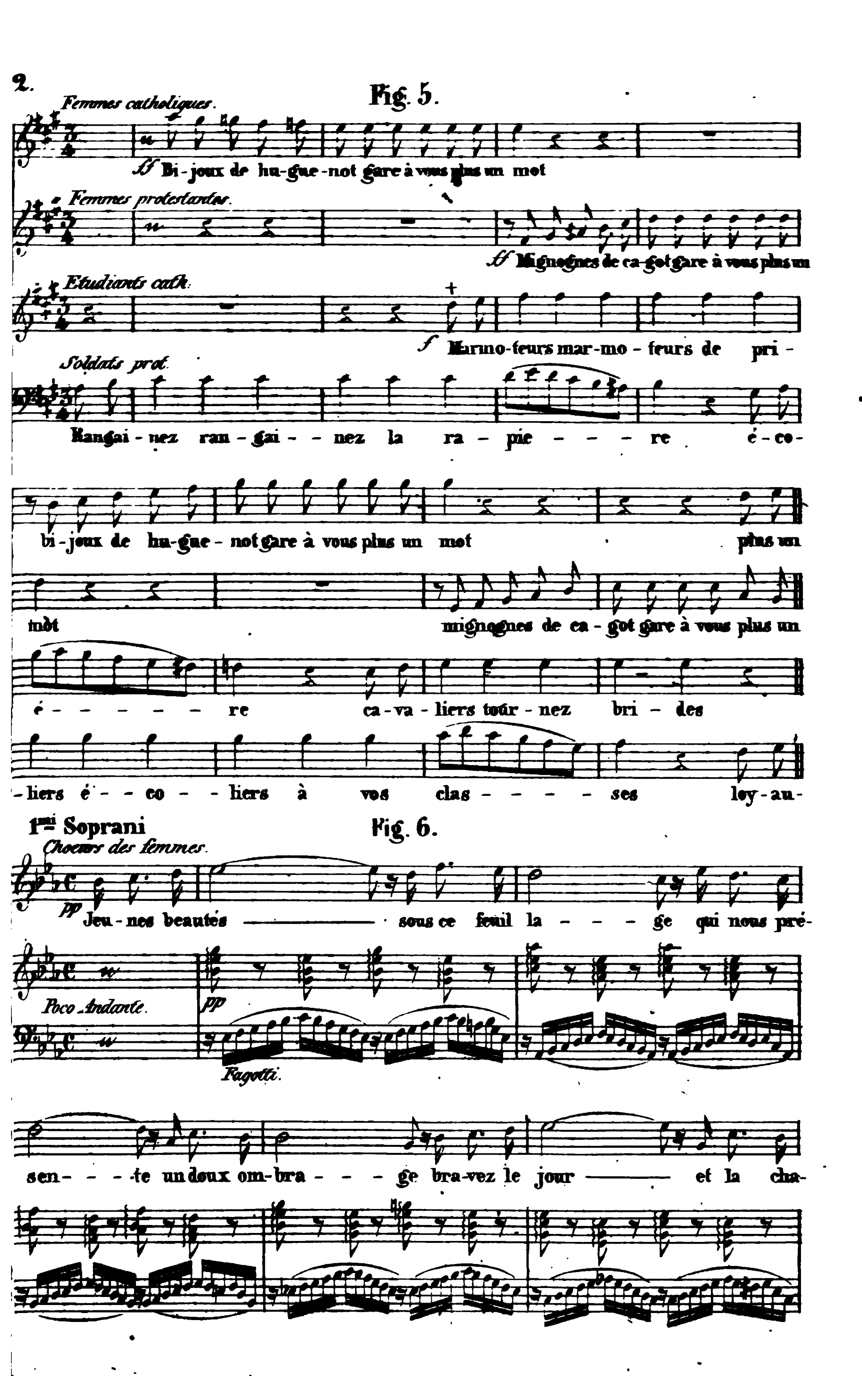
Hierzu denke man sich die scenische Darstellung: 20 bis 30 junge Tänzerinnen, die sich, in ihren Tricots, vor dem Bade mit Tanzen ergötzen — (obwohl es nach allen medicinischen Erfahrungen äusserst schädlich ist, vor dem Bad sich zu erhitzen) — und man wird es begreiflich finden, wie Niemand, am allerwenigsten ein Franzose, es verargen wird, eine solche, Augen und Ohren beschäftigende, Scene reizend zu finden.
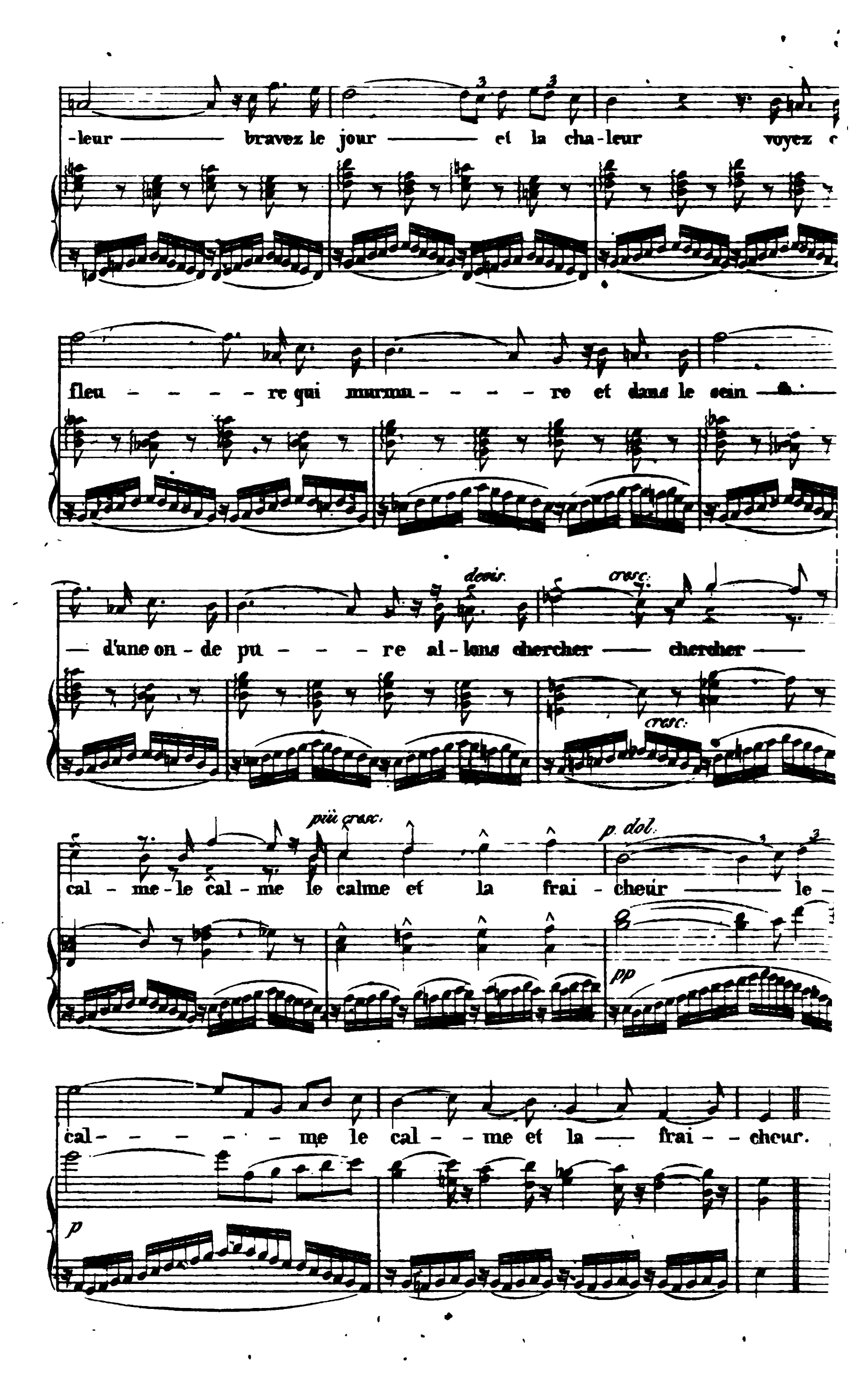
Andere Melodieen gefallen durch eine pikante Leichtigkeit, z. B. in der Scene, wo Raoul, mit einer Binde vor den Augen, durch die leicht gekleideten Nymphen zur Königin geleitet wird, Fig. 7, und im Duo der Königin mit Raoul, Fig. 8.

Noch andere Melodieen und Phrasen tragen das Gepräge leidenschaftlichen Ausdruckes, Fig. 9–17.

In einer früheren Recension fand ich die Musik dieser Oper als „echt deutsche Musik“ bezeichnet. Was dazu Veranlassung gegeben, vermag ich nicht zu ergründen. Ob dem Recensenten die hohe Wahrheit, die unerreichbare Würde und Einfachheit Mozart's, oder die romantisch-schwärmerische Begeisterung Karl Maria von Weber's, oder der, Himmel und Erden erschütternde Orkan unsers gewaltigen van Beethoven, vorgeschwebt hat? — ich weis es nicht. — Was mich betrifft, ich fand zum Theil französische Eleganz und Grazie, zum


Fig. 1.
1
Choeur.
ff
A-na-thè - - me sur eux! a-na-thè - - me sur eux!
A-na-thê - - me sur eux! a-na-thê - - me sur eux!
Poco Andante.
ff
ebenso eine andere:
Fig. 2.
Tous (avec exaltation.)
ff
Choeur et Soli.
Pour cet - - te cau-se sain-te j'o-be-i-rai sans crainte
Andantino.
mf
cresc.
ff
mf
cresc.
ff
Fig. 3.
f Vier - - - - ge Ma - - - - ri - - - - - - - - a
f Rat-a-plan plan rat-a-plan plan rat-a-plan plan plan plan pla
f Vi-ve la guer-re bu-vons a mis à no-tre pê-re à Co-lig-ny
Fig. 4.
Allo molto.
Ein' fes-te Burg ist un-ser Gott, er wird uns nicht ver-las - - sen.


Fig. 5.
Femmes catholiques.
ff Bi-joux de hu-gue-not gare à vous plus un mot
Femmes protestantes.
ff Mignognes de ca-got gare à vous plus un
Etudiants cath.
f Marmo-teurs mar-mo-teurs de pri-
Soldats prot.
Rangai-nez ran-gai--nez la ra-pie----re é-co-
bi-joux de hu-gue-not gare à vous plus un mot plus un
mot mignognes de ca-got gare à vous plus un
é------re ca-va-liers tour-nez bri-des
-liers é--co--liers à vos clas-----ses loy-au-
1mi Soprani
Fig. 6.
Choeurs des femmes.
pp Jeu-nes beautés sous ce feuil la----ge qui nous pré-
Poco Andante.
pp
Fagotti.
sen---te un doux om-bra---ge bra-vez le jour et la cha-

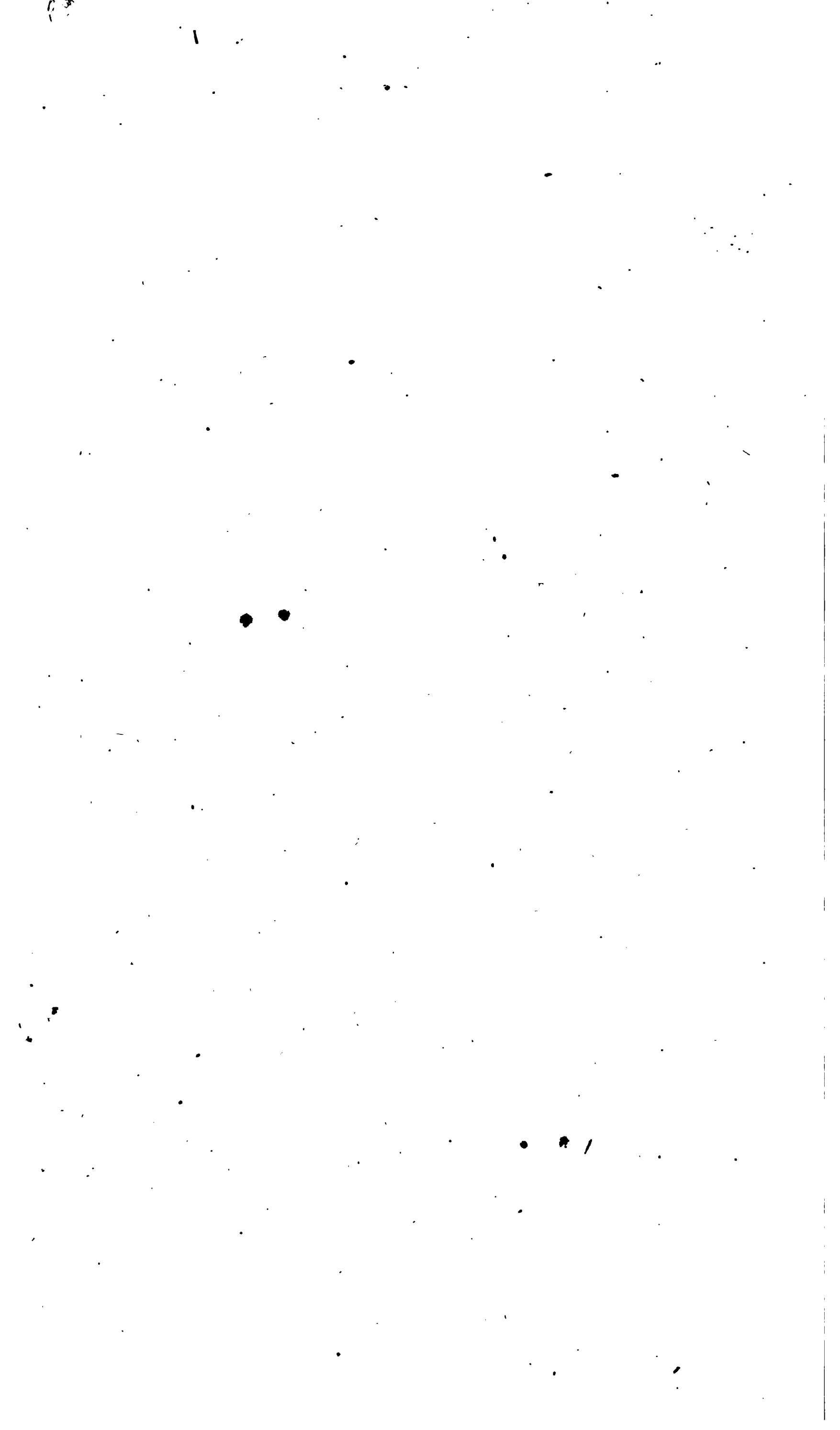


-leur bravez le jour et la cha-leur voyez c
fleu - - - - - re qui murmu- - - - - re et dans le sein
— d'une on - de pu - - - - re al - lons chercher chercher
dolcis.
cresc.
cal - me - le cal - me le calme et la frai - cheur le -
più cresc.
p. dol.
pp
cal- - - - - - me le cal- - me et la frai - - cheur.
p
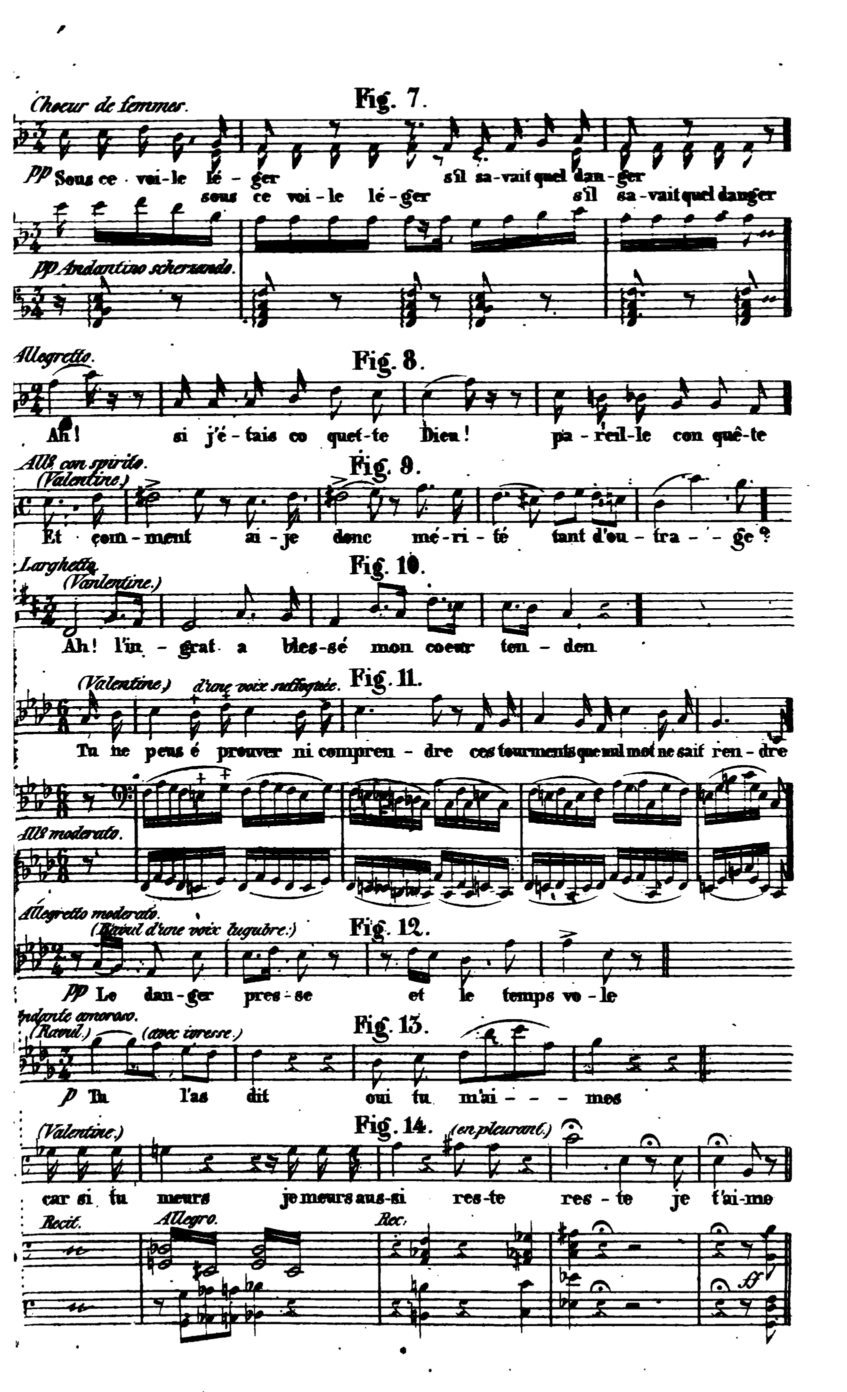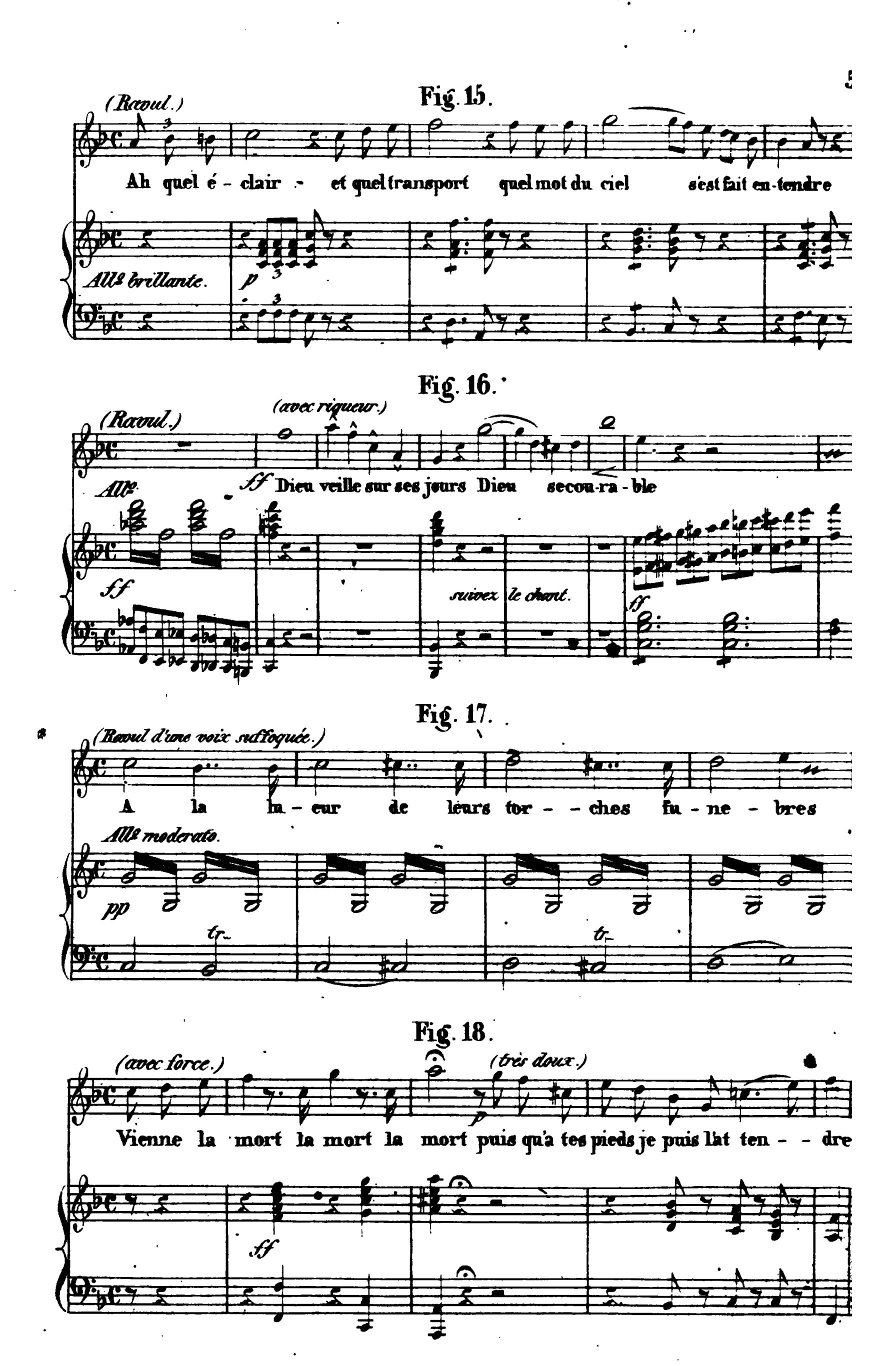


Fig. 7.
Chœur de femmes.
pp Sous ce voi-le lé - ger s'il sa-vait quel dan-ger
sous ce voi - le lé - ger s'il sa-vait quel danger
pp Andantino scherzando.
Fig. 8.
Allegretto.
Ah! si j'é - tais co quet-te Dieu! pa - reil-le con quê-te
Fig. 9.
All.o con spirito.
(Valentine.)
Et com - ment ai - je donc mé - ri - té tant d'ou - tra - - ge?
Fig. 10.
Larghetto.
(Vanlentine.)
Ah! l'in - grat a bles-sé mon coeur ten - den
Fig. 11.
(Valentine.) d'une voix suffoquée.
Tu ne peus é prouver ni compren - dre ces tourments que nul mot ne sait ren - dre
All.o moderato.
Fig. 12.
Allegretto moderato.
(Raoul d'une voix lugubre.)
pp Le dan - ger pres - se et le temps vo - le
Fig. 13.
Andante amoroso.
(Raoul.) (avec ivresse.)
p Tu l'as dit oui tu m'ai - - - mes
Fig. 14.
(Valentine.) (en pleurant.)
car si tu meurs je meurs aus-si res-te res - te je t'ai-me
Recit.
Allegro.
Rec.
ff


Fig. 15.
(Raoul.)
Ah quel é - clair - et quel transport quel mot du ciel s'est fait en-tendre
Allo brillante.
p
Fig. 16.
(Raoul.)
(avec rigueur.)
Allo
ff Dieu veille sur ses jours Dieu secou-ra - ble
ff
suivez le chant.
ff
Fig. 17.
(Raoul d'une voix suffoquée.)
A la lu - eur de leurs tor - - ches fu - ne - bres
Allo moderato.
pp
tr
Fig. 18.
(avec force.)
(très doux.)
Vienne la mort la mort la mort puis qu'a tes pieds je puis l'at ten - - dre
p
ff



Theil italienische Gluth in den Melodieen, erkannte jedoch die deutsche Gefühlsweise nur in dem schon erwähnten Duo (im dritten Akt) zwischen Valentinen und Marcel. —

Was die Durchführung der Hauptcharactere betrifft, möchte ich überhaupt die Partien des Marcel und der Valentine für diejenigen halten, welche mit der meisten Vorliebe und am consequentesten behandelt sind. In Valentinen spricht sich ein hoher Sinn in edler Weiblichkeit; in Marcel die treue, biedere Seele eines alten anhänglichen Dieners aus. — Raoul ist ein etwas unmännlicher Charakter, der sich oft ins Süssliche, Schwächliche verliert, z. B. gleich nach seinem ersten Erscheinen (im ersten Akt), nachdem sich die katholischen Herrn schon vorher verabredet, sich auf Kosten des einfachen, streng sittlichen Protestanten zu belustigen, und er nun neun- oder zehnmal ganz weich und schüchtern die Worte wiederholt: „*Pour moi, simple soldat, ah quel honneur d'etre admis!*" Er erzählt ihnen sodann die Geschichte seiner Liebe und lässt sich tüchtig auslachen. — Tritt etwa so der Held eines Stückes auf? — Es ist jedoch damit nicht gesagt, dass, im Verlauf der Rolle, Raoul sich nicht kräftig erhübe; allein er fällt, oft nur zu schnell, wieder ins Süssliche zurück.

Doch trifft der Vorwurf einer unstäten Behandlung dieser Partie mehr den Dichter, und nur theilweise den Komponisten. — Es liesse sich über die Tondichtung selbst noch viel sagen; ich würde mich jedoch ins Endlose verlieren und nimmer fertig werden, wollte ich alle Gedanken, welche mir bei den sechs Aufführungen, denen ich beiwohnte, wie beim Durchlesen des Klavierauszugs durch den Sinn fuhren — hier niederschreiben.

Ich gehe daher nun über zur

Aufführung der Oper.

Die grosse Oper in Paris besitzt ein herrliches Personal, und so vollständig, wie man es nicht leicht an andern Orten finden wird. Die Hauptpartien in den Hugenotten sind ganz vorzüglich durch Falcon (Valentine), Nourrit (Raoul), und Levasseur (Marcel) besetzt und auch die Nebenpartien sind nicht vernachlässigt: Nau und Dorus-Gras (abwechselnd die Königin), Derivis (Graf von Nevers), Serda (Graf von St. Bris) etc. — Selbst die Soli in den Chören sind gut besetzt und werden zum Theil von denjenigen gesungen, welche bei dem *Concurs* der Schüler des Conservatorium die ersten Preise gewonnen. — Die zwei Sterne der grossen Oper sind Nourrit und Falcon, welche mit ausgebildetem Gesange eine durchdachte Auffassung und ein hinreissendes Spiel verbinden. Dies bewährt sich namentlich in den Hugenotten, bei der Schlussscene des vierten Akts, wo Beide alle Mittel, die ihnen Natur und Kunst verliehen, aufbieten, um alle Zuhörer zum höchsten Gipfel der Aufregung und Begeisterung aufzuschwingen. — Levasseur ist hier als Bassist sehr gefeiert, hat jedoch, so ausgezeichnet er in Beziehung des Spiels und des Gesangvortrags ist, zuweilen Etwas Rauhes und Unangenehmes in seiner Stimme, was beim ersten Hören nicht sehr für ihn einnimmt. — Die Chöre der Oper sind gut einstudirt, zum Theil aber etwas unrein, was jedoch auf Rechnung der Grippe oder überhaupt des hiesigen Klima, welches keinem Sänger hold ist, kommen mag. — Das Orchester ist ganz vorzüglich und wird von einem würdigen Veteranen der Kunst, Habeneck, geleitet. Das Solo der Viol. d'amour zur Romanze des Raoul im ersten Akt wird ausgezeichnet von Urhan gespielt.

Ich bin nun zu Ende, habe mein Gewissen salvirt, indem ich nicht einseitig blos Das, was mir gefiel, berührte, und schliesse mit der Bemerkung, dass nie eine dramatische Scene eine so tief ergreifende Wirkung und eine solche Begeisterung auf mich hervorgebracht hat, als die schon so oft er-

wähnte Schlussscene des vierten Aktes, dass ich überhaupt für die vielen und grossen Schönheiten dieser Oper nicht unempfänglich geblieben bin, dass endlich Meierbeers Ruhm durch das Werk selbst sich mehr verbreiten wird, als durch widrige und ungemessene Lobhudeleien.

II.

Die italienische Oper.

Das Repertoire der Italiener ist nicht sehr reichhaltig — aber die Aufführungen sind so ausgezeichnet, und die Sänger anerkannt die besten, die man irgendwo finden kann, dass sich Niemand über die ewige Wiederkehr derselben Opern beklagt. Wo Rubini, Lablache, Tamburini und eine Grisi ihre Triumphe feiern, da bleibt kein Herz ungerührt; es jauchzt entweder hoch auf in strahlender Freude, oder wird tief ergriffen von der Wahrheit und Leidenschaft eines aus fühlender Brust hervorströmenden Schmerzes. Grisi ist besonders ausgezeichnet als Norma, und als Desdemona. Ich werde nie die leidenschaftlichen Töne vergessen, mit denen sie im Trio in der Norma den Gesang von Pollion und Adalgisa unterbricht — sie erhebt sich über sich selbst und steht vollendet gross in ihrem Zorne da. — Von tiefer dramatischer, aber schaudererregender Wirkung ist, in Othello, die Scene, wo Desdemona von ihrem Geliebten, nachdem sie ihm vergeblich ihre Unschuld betheuert, ermordet wird. — Der Uebergang in ihrem Spiele von reiner, hochherziger Liebe zum Entsetzen vor einem blutgierigen Ungeheuer und zur zitternden Todesfurcht, ist erschütternd und nicht mit Worten zu beschreiben. Das Herz erstarrt uns im Busen, wenn endlich Othello der Unglücklichen, die auf ihren Knieen, aufgelöst im herbesten Schmerze, um Schonung fleht, den Dolch in die Brust stösst. —

Doch ich erzähle Dinge, die längst bekannt sind. Wer jedoch italienische Musik von Italienern nicht hat vortragen hören, der vermag nicht die höhere Bedeutung und den leidenschaftlichen Ausdruck, dessen diese Musik fähig ist, zu ahnen. —

Grisi ist jedoch keine einseitige Künstlerin — wie schön weis sie den zarten Character der Eloisa in „*I Puritani*" aufzufassen — mit wie viel Laune spielt sie die Primadonna in „*La prova d'un opera seria*" von Gnecco.

Lablache hat eine klangvolle, allgewaltige und dabei sehr anmuthige Stimme und besitzt das ausgebildetste Talent als Schauspieler. Ich weis nicht, ob ich ihn lieber höre in ernsten, oder komischen Partieen. So Viel ist jedoch gewiss, dass, wo er auch auftritt, er Vollendetes leistet. — Sein Witz und seine heitere Laune sind eben so unerschöpflich in den komischen Partieen des Kapellmeisters in „*La prova*" und dem tauben Alten in „*Matrimonio segreto*", als die Würde, der Ausdruck, die Wahrheit und Kraft in den ernsten Partieen des Elmiro in „*Othello*", des Georgio in „*I Puritani*", des Oroveso in „*Norma*", unnachahmlich sind.

Es ist Schade, dass der gefeierte Rubini weniger mit dem Talente des Schauspielers begabt ist und, bei seinem wundervollen Gesang, oft kein Glied rührt und mit übereinandergeschlagenen Armen, wie aus Marmor gehauen, dasteht. Othello ist die einzige Rolle, wo sein Spiel sich ein wenig erwärmt. Sein Gesang ist jedoch hinreissend in allen seinen Partieen, eben so als Othello wie als Arthur in „*I Puritani*", als Elviro in „*Sonnambula*", Paolo in „*Matrimonio segreto*" und Pollion in „*Norma.*" — Am meisten sprach mich sein ausdruckvoller, gediegener Gesang in dem dritten Akt der Puritaner an, wo ihm der Zustand der wahnsinnigen Elvire sehr nahe geht, wo er alles darüber vergisst und, ganz allein mit ihr beschäftigt, seine Gefühle

in den anmuthigsten Tönen hinströmen lässt. Eine Dame aus den ersten Logen rief ihm in ihrer Begeisterung sehr beherzt und laut „*deliciosissimo!*“ zu, und das ganze Publikum blieb nicht hinter diesem Ausbruche von Beifall zurück: mit Ungestüm schrie man „*bis*“!

Tamburini hat nicht die Kraft und Energie von Lablache und tritt, neben diesem, obschon er ausgezeichneter Sänger ist und eine herrliche Stimme hat, ein wenig in Schatten.

Unter dem übrigen Personal der italienischen Oper zeichnen sich noch Iwanoff, dem jedoch mit Recht grosse Kälte vorgeworfen wird und der desshalb wenig beliebt ist, und Taccani aus. Letztere ist zweite Primadonna, hat eine liebliche Stimme und viel Schule, und singt mit vielem Erfolge in „*La sonnambula*“ die Rolle der Amine. —

Die Chöre sind in der Regel nicht sehr gut, und nur in den Puritanern erheben sie sich aus dem Chaos der Unverständlichkeit zu einem erfreulichen Ensemble. —

Carl Mangold.

Beschreibung
des
grossen Orgelwerkes
in Lund, in Schweden.

Mit Anmerkungen von Musik-Direktor
Wilke.

Vorwort der Redaction.

Da Beschreibungen und Dispositionen über grosse Orgeln den Orgelfreunden und Orgelkennern angenehm und, wenn sie mit Anmerkungen begleitet, auch lehrreich sein können, so wird orgelkundigen Lesern der nachstehende Auszug aus dem Privatschreiben eines Sachkenners, über die Einrichtung der in der Domkirche zu Lund, in Schweden, vom Orgelbauer *Peter Zacharias Strand* neu erbauten Orgel, mit Anmerkungen unsers trefflichen *Wilke*, ohne Zweifel von Interesse sein.

Beschreibung.

Die Orgel enthält 61 Stimmen, auf 4 Manuale und 1 Pedal vertheilt.

Umfang der Manuale: von C–$\overline{\overline{\overline{f}}}$, — des Pedales: von C – $\underline{d}$.

Der Bälge sind 12, von 10 und 5' Grösse, von denen 6 für die Manuale und 6 für Pedal bestimmt sind. *)

*) Die bedeutende Anzahl der Bälge, woraus eine enorme Preiserhöhung hervorgeht, ist Ueberfluss.

Die Manuale haben 34, das Pedal 38° Wind*).

Das Pfeifenzinn enthält $\frac{1}{20}$ Bley, und einiges $\frac{1}{10}$; das Metall $\frac{1}{3}$ Zinn und $\frac{2}{3}$ Blei **).

Alle Klaviere können gekoppelt werden, so auch das Pedal an das Hauptmanual.

Das vierte Manual ist ein Echowerk.

Die Orgel enthält auch zwei Pauken, welche mittelst 4 eiserner Tritte, für beide Füsse, angeschlagen werden***).

Schon 4 Bälge zu 10 und 5' gäben den Manualen und 3 so grosse Bälge dem Pedale, überflüssigen Wind. Siehe Töpfers Orgelbaukunst. Auch lehrt dies die Erfahrung. Ja! Müsste Raum und Geld erspart werden, so reichten schon 3 Bälge für die Manuale und 2 für das Pedal aus.

*) Werden sich bei dieser Windstärke, die allerdings einen kräftigen Ton zur Folge hat, die Manule nicht ein wenig schwer spielen?

**) Es ist zu bedauern, dass nicht genau bestimmt würde, welche Pfeifenchöre von ersterer, und welche von letzterer Masse gemacht wurden, um die Anwendung der Massen richtiger beurtheilen zu können. — Das Orgelmetall, da es mehr Bley als Zinn enthält, ist dem frühen Oxydiren ausgesetzt und wäre es besser aus 2/3 Zinn und 1/3 Bley legirt worden, wie es von den deutschen Orgelbauern und Orgeldisponenten stets so festgesetzt wird.

***) Adler, Sonnen, Pauken u. dgl. Spielereien sind der kirchlichen Würde und dem Zwecke der Orgel zuwider; sie sollten, da sie längst veraltet und von

Ueber dieser Figur erhebt sich das Oberwerk, zur 3ten Klaviatur gehörig, welches über sich eine vergoldete Leyer trägt.

Die Façade ist reich mit vergoldetem Schnitzwerke geziert.

Die Bälge liegen in der Orgel, von jeder Seite 6, und bilden die Unterlage des Pedales *); sie tre-

---

und wozu diese kostbare Spielerei? Sind sie schön gearbeitet, so gefallen sie Jedem nur so lange bis er sie so oft gesehen und ihre Schönheit so lange bewundert hat, dass sie ihm etwas Altes geworden sind, und dazu ist die Sache zu kostspielig; sind sie schlecht gearbeitet, wie man sie oft noch an sehr alten Orgeln zum Scandale findet, indem sie mehr wie Furien als wie Engel aussehen, so sind sie eine unnütze, ja sogar nachtheilige Geldverschwendung und hätte das Geld für sie nützlicher, zum Besten der Orgel, verwendet werden sollen; sie sind Andachtableiter, Statt dass die Andacht durch die Orgel befördert werden soll, daher nachtheilig.

*) Wann wird man endlich von der unglücklichen Idee zurückkommen, die Bälge in die Orgeln zu legen? Nicht nur wird dadurch das Innere einer Orgel über die Gebühr verengt, sondern auch je mehr Massen sich in einer Orgel befinden, jemehr muss auch ihr Ton gedämpft werden. Man spiele doch nur ein Instrument in einem geräumigen Zimmer, spiele es hernach in einem mit vielen Meublen besetzten Zimmer, und der Ton wird im Ersteren bei Weitem gesangreicher und schöner klingen. Zwölf Bälge zu 10 und 5' saugen schon bedeutend den Ton der Orgel ein! Frei muss der Raum in der Orgel seyn, er muss einen Resonanzkasten bilden, der dem Tone in seiner Höhlung freie Verbreitung giebt und ihn reflektirt.

ten sich leicht und jeder Balg hat 2 Einfälle (Saugeventile) und 2 Ausfallventile (vermuthlich 2 Balgschnautzen.)

Jedes Manual hat eine einmalgetheilte, das Pedal eine dreimalgetheilte Windlade. Jedes der Ersteren also zwei Windladen, und letzteres 6 Windladenabtheilungen *); auf zwei stehen 5 Stimmen, zwischen denen Posaune 32′ ihren Platz hat **), auf 2 für 9 Stimmen kleine Bässe und 2 für den Subbass 32′. Unter den Pedalstimmen haben fünf doppelte Labien. ***)

Die Laden bestehen aus Fichtenholz. Man verfertigte sie früher, so wie zuweilen noch, von Eichenholz,

---

*) Das ist sehr zweckmässig und wo Raum dazu vorhanden ist, müsste diese Eintheilung immer so seyn.

**) Posaune 32′ darf nicht zwischen anderen Stimmen, sondern muss vor diesen stehen, damit sie bequem gestimmt werden kann.

***) Pfeifen mit doppelten Labien machten die alten Orgelbauer deshalb, um einen stärkeren Ton durch sie zu erzeugen; da solche Pfeifen aber leichter unbrauchbar werden wie Einlabige, indem das Verstummen eines Labii auch das des Anderen mit sich führt, da sie überdies kostspieliger herzustellen sind, so sind sie längst von Sachverständigen verworfen und wo grössere Tonstärke, als einlabige Stimme geben können, nöthig ist, wird lieber eine einlabige Stimme von gleicher Tongrösse mehr disponirt, die überdem beim Gebrauche und Mischung der Stimmen, mehr Mannigfaltigkeit als eine doppelt labiirte Stimme giebt. Neuere Oogelbauer machen sie hie und da; sie sind höchstens nur bey 32füssigen Stimmen oder da zu empfehlen, wo Raum erspart werden muss.

doch scheint Fichtenholz, wenn es vollkommen reif ist, dienlicher zu seyn, weil es die Leimung besser hält und weniger vom Wurm angegriffen wird. *)

---

*) Die Windlade ist der wichtigste Theil einer Orgel, von ihrer Güte und Dauer hängt der grösste Theil des Werthes einer Orgel mit ab; ohne eine zweckmässige und dauerhafte Lade hat die Orgel, und hätte sie noch ein so brillantes und pompöses Aeussere, keinen reellen Werth.

Um dauerhafte Windladen zu erhalten, verfertigten seit Jahrhunderten, und verfertigen noch, denkende Orgelbauer ihre Windladen von gesundem, gehörig ausgelauchtem und wiederum gehörig ausgetrocknetem Eichenholz, weil die Erfahrung lehrt, dass Fichtenholz dem Einflusse der feuchten und trockenen, der kalten und warmen Luft weit mehr ausgesetzt ist, als Eichenholz, dass es als schmale Streifen, wie die Parallelen es sind, um so viel eintrocknen kann, dass Durchstechen, wenigstens Windverschleichungen vorkommen, dass es oft Windrisse erhält, daher der Wind aus einer Kanzelle in die danebenliegende Kanzelle übertreten kann; ja, wenn eine Windladenzarge einen Windriss erhält, dieser die richtige Ansprache der Pfeifen verhindert, weil durch das Verschleichen des Windes, der in der Kanzelle geschwächt wird, weil ferner, wenn wirklich, hie und da, Windladen von Fichtenholz verfertigt worden waren, sie sich nur einer kurzen Dauer erfreuten und durch eichene Laden ersetzt werden mussten. Darum ist es besser, die Laden von eichenem als von fichtenem Holz zu verfertigen. Der Einwand, dass die Leimung an Fichtenholz besser wie an Eichenholz hält, ist gegründet, doch nicht der, dass Fichtenholz weniger wie Eichenholz vom Wurme angegriffen wird, was die Erfahrung in allen alten Orgeln widerlegt. Guter Leim und eine

Das Echowerk liegt in einem Kasten, dessen Lükken oder Thüren mittelst eines eisernen Trittes mit dem linken Fusse geöffnet und geschlossen werden, wodurch eine veränderte Tonentfernung erreicht wird. Dabei liegt ein Schweller, welcher ein besonderes Ventil *) in der Windröhre formirt und

---

kunstgerechte Leimung geben eichenen Windladen Jahrhunderte hindurch Dauer und vollkommene Winddichtigkeit, was mit tausenden von alten Windladen, die jetzt noch in allen Weltgegenden zu sehen sind, bewiesen wird. Wer daher wie Herr Strand in seine elfenbeinene Tasten Goldstreifen dauerhaft einzuleimen versteht, der hat ein Loslassen der Leimung an eichenen Windladen gar nicht zu fürchten. — Der Orgelbauer arbeitet allerdings lieber fichtene als eichene Windladen, weil gutes Fichtenholz leichter und wohlfeiler zu haben ist, als gutes und zu Windladen brauchbares Eichenholz, Ersteres sich auch viel leichter als Letzteres bearbeiten lässt. — Und ist die fichtene Windlade auch nicht mehr brauchbar, so muss eine neue eichene Lade gemacht werden, wo dann ein neuer Geldgewinn zu hoffen ist.

Die letzte Bemerkung soll sich durchaus nicht auf den Herrn Strand beziehen, da ich weis, dass er ein rechtlicher edler Mann ist, der Vortheile der Art verachtet; sie bezieht sich nur aufs Allgemeine und auf einzele mir vorgekommene Fälle, daher durfte sie hier nicht fehlen.

*) Wenn der Thürschweller von gehörig trockenem eichenem Holz und genau schliessend gearbeitet ist, dann gehört er mit zu den besten Crescendozügen und ist, wo Raum und Geld dazu vorhanden sind, zu empfehlen, der Zuletztbeschriebene aber, der ein im Kanale liegendes Ventil ist, durch welchen der Zu-

welchen ein Tritt für den rechten Fuss zu regieren hat. *) Durch das Zudrücken des Schwellers verschwindet oder erstirbt gleichsam der Ton.

Der Subbass, 32′ Fuss, hat, Statt Registerschleifen, Ventillücken in der Windröhre. **)

Alle Winkel und Wippen ***) in den Registerzügen sind von Eisen; alle ihre Vereinigungen sind

---

fluss des Windes zu den Pfeifen, je mehr es den Kanal zuspundet, mehr und mehr abgehalten wird, ist ein unter aller Kritik schlechter Schweller; seine Wirkung ist der gleich, als wenn man einem Singenden beim Singen den Hals nach und nach zuschnürt, oder als wenn ein im Sterben liegender, dem es an Luft fehlt, zu guter letzt noch singen will, es aber nicht kann. Ein solcher erbärmlicher Schweller befand sich auch an der Orgel zu Neu-Ruppin und wurde, damit er nicht benutzt werden könnte, aus der Orgel genommen.

*) Wiederum ein Tritt zwischen den Pedaltasten, also zu den Pauken 4, zu den Schwellern 2, Summa 6 Tritte. Eine solche Pedaltastatur muss beim ersten Anblicke zu grossen Erwartungen berechtigen!

**) Es ist zu bedauern, dass diese Einrichtung nicht näher und verständlich beschrieben worden ist. Man weis nicht, ob der Subbass auf einer Windröhre (Canal), oder ob er auf einer Art von Springladen steht.

***) Dauerhaft ist es, die Winkel von Eisen zu machen; dass aber die Wippen (Balancieres) von Eisen verfertigt wurden, ist Geldverschwendung, weil in jeder Orgel, wo sich Wippen, die stets von Holz gemacht werden, befinden, der Beweis geführt wer-

theils von Fichten- theils von Eichenstangen *) und bewegen sich auf gedrechselten Eisenstiften.

Die Wirkung der Manualkoppeln ist folgende: wenn man das Echowerk spielt und die Tangenten nur um $\frac{1}{3}$ ihres Falles niederdrückt, so klingt nur dieses Werk, drückt man sie noch um $\frac{1}{3}$ tiefer, so erklingt das Oberwerk mit; und drückt man schliesslich noch um $\frac{1}{3}$ nieder, so klingt auch das dritte Manual mit, wodurch Crescendo und Diminuendo in Proportion und Verhältniss, wie die Stimmen in jedem Werke angezogen sind, entsteht. **)

---

den kann, dass sie, von gutes Eichenholz verfertigt, unverwüstlich sind. Hauptsatz ist: je weniger bewegliche Orgeltheile von Eisen, je weniger ist ein Klappern und Rasseln zu fürchten.

*) Die letztgenannte Holzart ist zu solchen Stangen nur zweckmässig.

**) Durch diese Koppelart kann kein Crescendo und Decrescendo, sondern immer nur ein Forzando, oder bei voller Registrirung der Manuale, ein Rinforzato hervorgebracht werden, weil Crescendo von Crescere, Anwachsen, genommen; ein Crescendo daher nur ein nach und nach stärkeres Anwachsen, ein Decrescendo, ein eben so allmähliges Abnehmen des Tones bezeichnet. Wenn nun ein 2tes Manual zum Ersteren mit allen seinen angezogenen Stimmen, ein 3tes zu diesem auf gleiche Art plötzlich, wie es doch nicht anders seyn kann, hinzutritt, so findet hier doch kein allmähliges Anwachsen, sondern nur eine mit einem male bedeutende Verstärkung des Tones, also immer nur eine ruckweise Tonverstärkung, wie man sie durch gewöhnliche Koppeln auch haben kann, Statt. Hätte diese Koppel irgend einen bedeutenden Werth, könnte sie mit Nutzen

Wenn diese Erfindung eine der glücklichsten im Orgelbau ist, so ist zugleich ihre gehörige Anwendung und richtige Behandlung eine der schwierigsten in der Mechanik des Orgelspieles. *)

---

angewendet werden, so fänden wir sie längst an den meisten Orgeln, da ihre Erfindung 100 Jahre alt ist. Schon im Jahre 1736 erbaute sie ihr Erfinder, der Orgelbauer Herr *Moreau* an der Johanniskirche zu Gouda. Späterhin ist nichts wieder von ihrer Anwendung und Erbauung an anderen Orgeln erwähnt worden, (s. meine Abhandlung in der allgemeinen musikalischen Zeitung, Jahrgang 25, No. 8, v. 19. Febr. 1823, über Crescendo- und Diminuendozüge), was eben nicht vortheilhaft für ihre Brauch- und Nutzbarkeit spricht.

*) In Beziehung auf vorstehende Bemerkung kann diese Erfindung nicht eine Glückliche genennt werden und zwar um so weniger, als ihre richtige Benutzung auch nicht durch die vielfachste Uebung erzwungen werden kann. Denn eine Taste darf bei einer guten Spielart höchstens nur um 4''' tief fallen; denkt man sich nun, wie schwer es schon ist, einen gleichmässig starken Anschlag mit allen Fingern auf einem Pianoforte zu erreichen, wo doch die Tasten aufschlagen, um wie viel schwerer es daher seyn muss, mit jedem Finger die schwebenden Tasten, die, wenn sie eine schöne Spielart geben sollen, einen elastischen Anschlag haben müssen, so gleichmässig anzuschlagen, dass sie nicht so tief als um 1/3 von 4''' oder auch um 1/3 oder 2/3 dieses Maases tief fallen, so wird es jedem einleuchten, dass auch die geübteste Hand, und zwar besonders im Winter, wenn Finger und Hände von der Kälte erstarrt sind, mit verstärkten Tönen in schönen Vorträgen hineinplumpen und Statt diese durch die Koppeln

Disposition.

Anmerkung. v. Z. heisst von Zinn.
v. M. » » Metall.
v. H. » » Holz.
F. » Fortsetzung.

Erstes Manual.

1) Principal 16′, v. Z. 2) Doppel-Borduna 16′, v. Fichten- und Ahornholz. 3) Principal 8′, v. Z. 4) vox retusa 8′, v. Z. *) 5) Spitzflöte 8′, C – H, Holz, Fortsetzung, v. Z. 6) Octava 4′, v. Z. 7) Gedactquinte 6′, v. Z. **) 8) Spitzflöte 4′, v. Z. 9) Gedactquinte 3′. 10) Octava 2′, v. Z. 11) Scharf oder Mixtur, 3 chör. v. Z. ***) 12) Trompet 16′, v. Z. 13) Trompet 8′, v. Z.

---

verschönern zu sollen, sie dem Gehöre widrig klingend vortragen wird. Sollte der Fall der Tasten tiefer als 4‴ seyn, so hätten diese Koppeln auch noch den Nachtheil, dass sie eine unangenehme Spielart erzeugten.

*) Eine veraltete Benennung, die eine gedämpfte Stimme anzeigt. Die Alten schrieben für Gedact 8′, auch Vox obtusa, und wenn noch ein Gedact 16′ vorhanden war, nannten sie dies: Vox pressior.

**) Statt 6 und 3′, ist es zweckmässiger, 5 1/3 und 2 2/3′ zu schreiben, weil dies die rechte Grösse vorgenannter Stimmen ist.

***) Scharf und Mixtur sind zwei ganz von einander verschiedene Stimmen. Mixtur besteht nur aus geradefüssigen und aus Quintchören, Scharf hingegen enthält, ausser den Genannten, noch einen Terzchor, von dessen durchdringenden und scharfen Ton es seinen Namen erhielt. Leider unterscheiden neuere Disponenten die gemischten Stimmen, wenn sie

Zweites Manual.

1) Principal 16′, v. Z. *) 2) Fugara 16′, C – H, Holz, F. Metall. **) 3) Borduna 16′, C – h, Holz, F. M.

---

gleich alle von ganz verschiedener Wirkung sind, und deshalb ganz genau von einander unterschieden werden müssen, nicht mehr wie es kunstgerecht ist.

*) Da schon im Hauptmanuale Principal 16′ steht, so müsste es nicht noch einmal ins Nebenwerk disponirt werden. Nach der Regel darf es nur allein im Hauptwerke stehen, weil das grösste Prinzipal die Grundlage zur Disposition der ganzen Orgel, zur Festsetzung ihrer Tonstärke und Stimmenzahl ist. Unterscheidet sich zwar, ohnerachtet dass Principal im zweiten M. steht, dessen Klangfarbe von der des ersten Manuales, vermöge der anderen verschiedenartigen Stimmen, so würde dennoch eine grössere Mannigfaltigkeit derselben haben erzielt werden können, wenn Statt dessen eine andere gleich grosse Stimme, etwa Flutuan 16′, disponirt worden wäre. Auch ist wohl in Erwägung zu ziehen, dass beim Gebrauche der Koppel zwei 16-füssige Prinzipale, besonders wenn ihre haarscharfe Stimmung auch nur um ein kaum Merkliches litt, schwirrende Töne, daher Undeutlichkeit, hervorbringen müssen. Je mehr verschiedenartige Stimmen, je mehr Stimmenmischung, je mehr verschiedene Klangfarben, desto mehr Mittel zur Erreichung verschiedenartiger Zwecke; und je mehr dies, desto vollkommner und willkommner muss dem Organisten seine Orgel seyn. Auf jeden Fall trifft den Disponenten der Vorwurf, gegen die erste Dispositionsregel gehandelt zu haben. Nur durch feststehende Regeln, nicht durch Willkühr Einzelner, kann die Kunst in ihrer Würde in Nutzbarkeit erhalten werden.

**) Diese Stimme, weil sie von der engsten Mensur und von dem engsten Aufschnitt ist, spricht schon

4) *Octava 8′, v. Z. 5) Flauto cuspido 8′, v. M. *) 6) Salicional piffaro 8′, v. Z. **) 7) Gedactflöte 8′, C–H, Holz, F. M. 8) Octava 4′, v. Z. 9) Hohlflöte 4′, v. M. 10) Spitzquinte 3′, v. Z. 11) Octave 2′, v. Z. 12) Corno 8′, von weiter Mensur und starker Intonation. ***)

Oberwerk drittes Manual.

1) Principal 8′, v. Z. 2) Bordun 16′, C – h, H. F. M. 3) Corno di Bassetto 8′, v. Z. ****) 4) Vox

---

in der Grösse von 4′ so langsam an, dass sie nur zu sehr langsamen Vorträgen gebraucht werden kann, wesshalb sie auch in keiner nach Regeln disponirten Orgel grösser als in diesem Fussmaase angetroffen wird. Hier steht sie sogar, da man sie schon zu 8′ nicht zu disponiren wagt, zu 16′! Soll sie bei dieser Grösse überall ansprechen, so muss sie von weiterer Mensur und höherem Aufschnitte gearbeitet werden, als es Regel ist; und dann bleibt von ihr nichts Anderes als nur ihr Name, nicht aber der Charakter einer Fugara.

*) Veraltete Benennung für Spitzflöte 8′.

**) Diese veraltete Benennung sollte wohl S. bifaro heissen, weil sie von tibia bifaris entstandeu zu seyn scheint. Die Alten bezeichneten damit eine Stimme, deren Pfeifen zwei Labien enthielt. Sal. piffaro soll daher wohl hier nur ein Salicional mit doppelt labiirten Pfeifen bezeichnen.

***) Es ist zu bedauern, dass nichts Näheres über diese Stimme gesagt wurde. Bis jetzt gelang es noch keinem Orgelbauer, den Ton eines Hornes durch Pfeifen nachzuahmen, daher scheint der Name hier Hauptsache zu seyn.

****) Mit dieser Stimme verhält es sich eben so wie mit der, Cornu genannt.

vinolata 8', v. M. spitzig aufwärts, schwache Intonation und enge Mensur.*) 5) Flauto fistulo 8', C – H, H., F. M. **) 6) Octava 4', v. Z. 7) Rohrquinte 3', v. Z. 8) Flöte 4', v. M. 9) Flauto di Pan 2', v. Z. 10) Trompet 8', v. Z. 11) Waldhorn 8', 24 Töne, von Messing mit Zungen von Neusilber; zum Direk.- Clarinett 8', v. Z. ***)

Echowerk.

1) Principal 8' v. Z. 2) Doppelt Gedact 8', v. Ahornholz. 3) Harmonica, v. Eichen- und Ahorn-

---

*) Wenn das Beiwort: vinolata, nicht vielleicht ein schwedisches Wort ist, so möchte es wohl einer von den Barbarismem seyn, womit die Orgelbauer älterer Zeit die Orgelstimmen benannten. Dem Anscheine nach könnte es von vinolentus, weinberauschend, hergenommen seyn und dann wäre vox vinolata eine Stimme von so geistiger Klangfarbe, dass sie die Hörer in einen Zustand, wie vom Weine berauscht, versetzen könnte, was in der Kirche zu verhüten war. — (Oder soll es etwa die Stimme eines Weinseligen vorstellen? —)

**) Flauto (ital.), Fistula (lat.) Ersteres heisst Flöte, Letzteres Pfeife. Also Flauto fistula ist eine Flötenpfeife oder Pfeifenflöte. Was sollen solche Stimmenbenennungen und warum dafür keine charakterbezeichnende Namen, an denen jede Stimme zu erkennen ist und durch die Benennung richtig beurtheilt werden kann?

***) Mit dieser Stimme verhält es sich eben so wie mit Cornu und dem Bassetthorn; auch sie ist noch nie dem Tone des Instrumentes gleichen Namens entsprechend gearbeitet worden.

holz. *) 4) Octava 4′, v. Z. 5) Flauto 2′, v. Z. offen. 6) Kurze Flöte 4′, v. M. **) 7) Viola da Gamba 8′, v. Z. 8) Vox humana 8′, v. Z. im Diskante, ihr Fagott 8′, v. Z. im Bass. 9) Cornett 3 chör.

Erste Pedalabtheilung.

1) Principalbass 16′, v. H., mit doppelten Labien. 2) Subbass 16′, v. H. 3) Principal 8′, v. Z. 4) Flauto doppio 8′, v. H. ***) 5) Octava 4′ ****) 6) Flauto

---

*) Es wäre interessant, über diese Stimme etwas Näheres erfahren zu haben. Vermuthlich besteht sie aus Pfeifen, die, besage der Angabe, von Eichen- und Ahornholz gemacht werden sollen, in welchem Falle sie unmöglich wie eine Harmonika klingen kann. Wenn der Disponent fürchtet, dass die Leimung an eichenen Windladen nicht haltbar genug seyn möchte, so ist mehr noch Unhaltbarkeit von der Leimung der beiden sehr harten Holzarten zu fürchten, und das um so mehr, da die Pfeifen nur aus sehr dünnen Brettern bestehen, von deren fester Verbindung unter einander die richtige Ansprache der Pfeifen mehrentheils abhängt.

**) Ist eine ebenfalls sehr unbestimmte Benennung und soll darunter wohl nur Flöte 4′ verstanden werden. Ob sie offen, ganz, oder halb gedeckt seyn soll, muss errathen werden.

***) So viel wie Doppelflöte oder eine Stimme, deren Pfeifen doppelt labiirt sind.

****) Da das grösste Principal von 16′ ist, so musste diese Stimme Superoctave genennt werden, weil Octave, die unrichtig als Principal 8′ angegeben worden ist, hier nicht 4′ seyn kann, sondern 8füssig seyn muss.

di Pan 1′, v. Z. *) 7) Cornettin 4′, v. Z. **) 8) Trombone 16′, v. Z. ***) 9) Trompett 8′, v. Z.

Zweite Abtheilung.

10) Violone 16′, v. H. 11) Violoncello 8′, v. H. 12) Quinte 12′, v. Eichenholz. 13) Octava 4′, v. Z. 14) Contraposaune 32′, v. H.

Dritte Abtheilung.

15) Subbass 32′, mit doppelten Labien, v. H. ****)

---

*) Wenn diese Stimme nicht etwa zur Führung einer Melodie bestimmt ist, wozu sie in den ältesten Zeiten hie und da benutzt wurde, so gehört sie ihrer Kleinheit wegen und zwar um so weniger ins Pedal, als es keinen Zweifuss enthält, wodurch eine Lücke in der Progression der Fundamentstimmen entstanden ist.

**) Diese Stimme ist der veraltete Lituus oder Zinken, und steht, wenn die Zungen regelmässig gearbeitet sind, nicht so gut wie Clairon in der Stimmung; auch wirkt letztere Stimme im Pedale kräftiger wie Cornettin.

***) Soviel wie Posaune.

****) Dass die nach vorstehender Disposition verfertigte Orgel, besonders wenn sie, wie es der Fall seyn soll, von Meisterhand erbaut worden ist, und der Klang sich in der Lundner Domkirche, wie auch das der Fall seyn soll, klar und hell verbreitet, von ernster und feierlicher Wirkung seyn muss, kann wohl nicht bezweifelt werden, da sie in ihren Manualen sieben 16füssige, (Ueberfluss!) 18 achtfüssige, 8 vierfüssige Stimmen, dazu noch 5 1/3 und zwei Quinten, jede von 2 2/3, also sehr viel grosse Stimmen, dazu ein würdevolles Pedal enthält. Aber es ist auch nicht zu bezweifeln, dass der Orgel durchaus die, zur Leitung nicht allgemein bekannter Melodieen nöthige und unentbehrliche, Tonschärfe, welche allein nur Deutlichkeit und Abrundung den grossen

Die Pfeifen sind hinlänglich stark von Massen gearbeitet. Die mechanische Zusammen-

---

tiefen Tönen zu geben vermag, fehlt, dass sie als ein Ganzes festlicher und schöner noch einwirken würde, wenn, zu den überflüssig vielen grossen Registern, auch noch verhältnissmässig kleine Stimmen hinzugefügt worden wären. So wie sie jetzt ist, muss ihr, in lebendigen fugirten Vorträgen, hinlängliche Deutlichkeit abgehen; und Schärfe des Tones kann sie gar nicht haben. Durch Hinzufügung der Stimme Scharf 4fach, im Hauptmanuale, und Mixtur 3fach, im ersten Nebenmanuale, ja sogar noch durch Hinzufügung einer Cymbel 3fach, die, fand sie der Organist entbehrlich, er weggelassen, und fand er ihren Gebrauch zweckmässig, vielleicht gar unentbehrlich, zum vollen Werke hinzuziehen konnte, würde die Orgel das erhalten haben, was man eigentlich Orgelton nennt; einen kräftigen feierlichen Ton, der an hohen Festtagen bei zahlreichversammleter Gemeinde von so herrlicher, echt religiöser, festlicher und herzerhebender Wirkung ist. Sie würden dem Organisten Gelegenheit gegeben haben, durch ein zweckmässiges Orgelspiel, hohe Festtage von gewöhnlichen Sonn-, Buss- und Bettagen mehr noch, als er es jetzt mit den Mitteln welche die Orgel darbeut, vermag, zu unterscheiden. (Siehe meine Abhandlung über den Nutzen und Unentbehrlichkeit der Mixturen: Allgemeine musikalische Zeitung, Jahrgang 33, Seite 653). Bei Verwendung einer so ungeheueren Summe, welche die in Rede stehende Orgel kostete, konnte man immer noch für vorgenannte Stimmen, 60 bis 70 Rthlr. mehr verwenden; und da es nicht an Raum zu ihrem Stande fehlt, ihnen den Platz gönnen. Je mehr Mittel eine Orgel zur Erreichung kirchlich religiöser Zwecke darbietet, je vollkommner kann sie genennt werden, je weniger, je unvollkommner.

Aus dem Ganzen geht hervor, dass vorgenannter Disposition kein kunstgerechter Plan zum Grunde

setzung ist, in Bezug auf des ganzen Werkes Conzentrirung, ungewöhnlich, wodurch eine unge-

---

liegt, dass Altes und Neues, so wie offenes und gedecktes Pfeifwerk nach Willkür und ohngefährem Gutfinden durcheinander geworfen ist, dass, wenn gleich die Orgel durch tiefe, starke und ernste Töne das Ohr bestechen mag, sie dennoch, bei kunstgerechter Disposition, ohne Preiserhöhung, ja sogar für einen billigeren Preis noch herrlicher als jetzt gewirkt haben würde. Allen Abtheilungen fehlen die, zur Hervorbringung der edelsten Klangfarben unentbehrlichen, Gedactchöre, selbst die Prinzipalchöre sind nicht überall vollkommen.

Gegen die Regeln der Disposition ist es, jedem Manuale einen Bordun 16′ zu geben; zweckmässiger wär es, zur Erzeugung mannigfaltigerer Klangfarben, Statt Bordun 16′, Quintatön 16′ ins Hauptwerk, und Spitz-, Hohl- oder Rohrflöte 16′, die in Nebenmanualen, so wie Quintatön im Hauptmanuale, herrlich wirken, ins 2te Manual zu setzen, wo dann Bordun 16′ im 3ten Manuale zweckmässig gestanden hätte.

Ferner ist es gegen die Regel, dass, wenn im Hauptmanuale zwei sechszehnfüssige Labialstimmen stehen, ins Nebenmanual drei so grosse Stimmen stehen, wo es, der Regel nach, nur Einer bedarf.

Das Hauptmanual muss, der Natur der Sache nach, das Stärkste, das Nebenmanual das Schwächere seyn; je schwächer aber ein Manual besetzt ist, je weniger 16füssige Stimmen darf es haben, weil sein achtfüssiger Ton, als Grundton und nicht als 16fuss-Ton, der dem Pedale angehört und dem Manuale nur Tonfülle zu geben hat, dominiren muss. Wozu der Ueberfluss, zumal wenn er Nachtheil bringt?

Cornet 3fach steht im Echoklaviere, das mehr zu sanften Vorträgen bestimmt ist, nicht so zweckmässig wie es im Oberwerke, dem eine kräftige Stimme fehlt, gestanden haben würde, da es hier frei wirkte, im Echoklaviere aber in einen Kasten eingespundet steht.

wöhnliche Klangfluth und Tonharmonie *) erreicht ist. Alle 5 Werke liegen nämlich in einem Qua-

Nichts von dem was ich hier sagte, soll als Vorwurf, den ich den achtbaren Disponenten nicht machen will, sondern nur zur Belehrung hier stehen; was mir um so nöthiger zu seyn scheint, da mir seit kurzer Zeit von Orgeldisponenten Orgeldispositionen von solcher Erbärmlichkeit vorgekommen sind, dass man sie keiner Kritik würdigen kann, wie folgendes Beispiel zeigt:

„Manual-Hauptwerk: Princip. 16′, Posaune 16′, Subbass 16′, Quintatön 16′, Principal 8′, Gedact 8′, Bordun 8′, Viola d. Gamba 8′, Trompete 8′, Octava 4′, Gedact 4′, Gemshorn 4′, Spitzflöte 4′, Superoct. 2′, Quinta 5 1/3′, Mixtur 3fach 2 2/3, 2, 1 1/5′.

Zweites Manual: Bordun 16′, Violon 16′, Aeoline 16′, Salicional 8′, Fagott und Hautbois 8′, Fl. traverso 8′, Gemshorn 8′, Fugara 4′, Waldhorn 4′, Octava 4′, Octava 2′, Mixtur 4fach 5 1/3, 2 2/3, 2, 1 3/5′.

Pedal: Contra Violon 32′, Posaune 16′, Violon 16′, Subbass 16′, Fagott 16′, Trompete 8′, Hautbass 8′, Violoncello 8′, Octava 8′, Octava 4′, Quinte 10 2/3′ und 5 2/3′, als Mixtur.“ —

Jeder Sachverständige, der dies liest, kann nicht anders urtheilen, als: entweder der Mann ist geisteskrank, oder er hat gar keinen Begriff von den Orgeldispositionsregeln; und doch gesteht der Mann, dass er seit 10 Jahren ein Orgelrevisor ist. Ob im Monde oder wo sonst, kann und mag ich nicht sagen, füge aber noch hinzu: wehe den Bauherren, wehe den Kirchenkassen, wehe den Kirchen, die in die Hände eines solchen Mannes fallen! — sie werden betrogen.

*) In wie fern eine ungewöhnliche Zusammensetzung der Orgel auf „ungewöhnliche Tonfluth und unge-

drat *), welches in Vergleich mit dem Umfang der Orgel sehr eingeschränkt ist, und ist die Anlage auf die Anordnung eines vollen Orchesters berechnet. **)

Die Zeichnung hat der Conducteur Herr *C. G. Blom Carlsson* in Stockholm, und die Disposition der Orgelbauer Herr *Strand* entworfen.

Dieser ansehnliche Bau kostet in allem 52,456 Rth. 26 Sg. und 5 randst Banco, das ist in Hamburger cour. ohngefähr nahe an 79,000 Mark cour. oder etwas über 26,000 Thaler Hamburger courant.

---

wöhnliche Harmonieen" wirken kann, muss jedem Sachverständigen unerklärbar bleiben.

*) Soll die Quadratform der Orgel etwa zu einer ungewöhnlichen (wahrscheinlich doch vorzüglich schönen) Klangfluth und zu ungewöhnlichen Harmonieen beitragen?

**) Was soll es heissen, dass die Anlage auf die Anordnung eines Orchesters berechnet ist? Sollten vielleicht die Pfeifenchöre, je nach ihrem Charakter, wie die Instrumente im Orchester aufgestellt worden seyn? Das ist doch gerade hin unmöglich, und wenn die Möglichkeit vorhanden wäre, welcher Nutzen sollte daraus hervorgehen?

Wilke.

Zur Lösung
der
akustischen Aufgabe
im X. Bande (Heft 38) S. 121 der *Cäcilia*,
über
Saiteninstrumente.

In dem in obiger Ueberschrift bezeichneten Cäcilia-Hefte war von *Gfr. Weber* nachstehende Aufgabe zur Lösung aufgestellt:

„Der ausgezeichnete Violoncellist Hr. *A. Ganz* in „Berlin hat sich mit der Aufforderung an mich gewendet, „eine Erklärung folgender Erscheinung durch die Cä„cilia bekannt zu machen:

> „Wenn man, — so schreibt er, — auf dem Vio„loncell den Ton *f* auf der *G*-Saite greift, und „mit ziemlicher Stärke anstreicht, so zeigt sich sehr „oft, und zwar gerade auf guten Violoncellen, „ein eigenes Tremuliren oder Bullern des Tons, — „eine Erscheinung, deren Erklärung von Ihnen „durch die Cäcilia zu vernehmen, für Akustiker, „Instrumentenbauer und Violoncellisten höchst in„teressant sein würde, indem etc.

„Die von Hrn. Ganz in Anregung gebrachte Erschei„nung ist auch mir schon unzähligemal aufgefallen, und „zwar auf der *G*-Saite des Violoncells sowohl in Anse„hung des *f*, als auch vorzüglich des *fis*, und eben „so auf der Altviole in Ansehung des *f* und *fis* der *g*-„Saite, und nicht leicht wird sie einem irgend aufmerk„samen Beobachter gänzlich entgangen sein.

„Was aber die physikalische Erklärung des in der That „sonderbaren Phänomens betrifft, so muss ich meines Or-„tes, nach dem was ich bereits früher in diesen Blättern „von dem, noch zur Zeit so höchst unzureichenden, Zu-„stand unserer akustischen Kenntnisse über den Bau der „Geigeninstrumente gesagt, — ganz offen bekennen, dass „ich zur Erklärung der Erscheinung durchaus Nichts „zu sagen vermag, und es in der That auch sehr be-„zweifle, ob, bei dem ebenerwähnten, noch so unvoll-„kommenen Zustande unserer Kenntnisse, eine solche Er-„klärung irgend möglich ist.

„Sollte indess irgend Jemand etwas Erhebliches, be-„stehe es nun entweder in näheren oder verwandten „practischen Erfahrungen über den befraglichen Gegen-„stand, — oder gar in einer wirklichen Erklärung des „Phänomens, beizutragen vermögen, so würde er durch „solche Mittheilung sich um Wissenschaft und Kunst „ein nicht unerhebliches Verdienst erwerben."

Die Auffoderung hatte zuerst eine dankenswerthe Mittheilung von Seiten des Hrn. Musikdir. *Birnbach* in Berlin hervorgerufen, welche im XII. Bande der Cäcilia, (Heft 47) S. 183, mit Anmerkungen der Redaction, bekannt gemacht wurde. — Eine weitere Erklärung aus der Feder desselben Herrn Verfassers, ebenfalls mit Anmerkungen von *GW.* begleitet, enthält der XIII. Band, (Heft 51) S. 202.

Noch schien die Aufgabe keineswegs befriedigend gelöset.

Die nachstehende, zur Redaction der Cäcilia eingesendete Auflösung scheint auf solideren, und jedenfalls neuen, Ansichten zu beruhen und verdient gewiss, Denkern und Kennern zur Beachtung und als Anregung zu weiteren Forschungen, empfohlen zu werden.

Auflösung
von
Franz Aust,
Musiklehrer.

Kaschau, in Oberungarn,
am 15. Dec. 36.

Nachdem ich, auf die im X. Bande der Cäcilia enthaltene Aufgabe, und nach den ganz unbefriedigenden, die Hauptsache ganz umgehenden, Auflösungen des Hrn. Birnbach im XII. und XIII. Bande, bisher lange genug auf bessere Lösung gewartet, jedoch auch der so eben hier ankommende XVIII. Band nichts über diesen Gegenstand gebracht hat, so überwiegt meine Liebe zur Kunst die Scheu vor der Ungeübtheit meiner Feder, mit welcher ich meine, die Aufgabe betreffenden, Erfahrungen und Ansichten nachstehend mittheile.

Ich beginne mit einigen thatsächlichen Bemerkungen.

Fürs Erste bullert nicht auf den meisten Instrumenten das *f*, sondern das *e.* *)

Zweitens bullern nicht gerade meistentheils die besseren, sondern auch schlechtere Instrumente, nur

---

*) Dieses, und dass auf des Herrn Einsenders Instrumenten so viele Töne bullern, ändert freilich die ganze Sache, und passt nicht mehr auf die Aufgabe. *GW.*

weniger als die guten; die Ursache dieser Erscheinung wird in der Folge klar werden.

Drittens bullern nicht nur die Töne *f* oder *e* auf der *G*-Saite, sondern auch *d* und *c*.

Ich besitze ein Violoncell, von Johann Georg Leeb in Pressburg, von 1791, sehr fleissig gearbeitet und von schönem klingendem Tone, auf welchem das *f* sehr stark bullert, und zwar am stärksten auf der *C*-, fast eben so stark auf der *G*-, etwas weniger auf der *d*-, und das *f* auf der *G*-Saite. Das $\overline{f}$ auf der *d*- und auf der *a*-Saite gar nicht mehr. Dieses Instrument ist von kleinem Format. Ich kenne von eben diesen Meister noch 5 bis 6 Violoncelle, alle von grösserem Format, auf welchen allen der Ton *e* bullert. — Sodann besitze ich ein Violoncell von Sebastian Dallniger, in Wien, gross Format und von minder schönem Klang als die vorigen, auf welchem das *e* bullert, zwar nicht ganz so stark als mein obenbenanntes, aber in demselben Verhältniss, auf den verschiedenen Saiten. — Weiter besitze ich eine Violà von Catarina Guarneria von 1742, gross Format, von sehr schönem und starkem Tone, welchem das $\overline{e}$ auf der *c*- und *g*-Saite bullert. Ferner habe ich eine Violine von Nicolaus Amati, von schönem Tone, worauf das $\overline{b}$ auf der *G*-Saite bullert, auch kenne ich mehrere gute Violinen mit gleichen Fehlern, wenn man es einen Fehler nennen kann. (Warum ich überall das grosse und kleine Format angegeben habe, wird sich weiter unten aufklären.)

Allen hohlen Körpern, wie z. B. Zimmern, Fässern, grossen Töpfen u. dgl., ist ein gewisser Ton homogen und eigen, der, wenn er angegeben wird, viel stärker in denselben klingt als jeder andere; ich will diesen Ton, Kürze halber, im Verfolge den sympathetischen Ton nennen.

So hat zum Beispiel mein Musikzimmer den Ton $\bar{c}$, so, dass wenn ich auf dem Violoncell das *C* oder *c* anstreiche und mit der Hand die Saite schnell dämpfe, dieses $\bar{c}$ wenigstens 10 bis 15 Secunden deutlich fortklingt.

Nun ist wohl mit Grund anzunehmen, dass Körper, welche ausschliesslich für Klang gebaut sind, wie die Körper unserer Saiteninstrumente, auch vorzüglich mit einem solchen sympathetischen Tone begabt sein müssen.

Und diesen Ton halte ich für die wahre Ursache des Kollerns und Bullerns der oben angegebenen Töne.

Ist die relative Stimmung des Instrumentes so, dass der sympathetische Ton genau und rein mit dem auf dem Instrumente gegriffenen unsers Tonsystemes zusammen fällt, so wird man kein Bullern bemerken; fällt aber der gegriffene Ton mit dem sympathetischen nicht zusammen, sondern nur in dessen Nähe, so wird Letzterer zum Mitklingen angeregt, und es entsteht ein Kampf zwischen diesen zwei Tönen, welcher das Bullern hervorbringt.

Die Abweichung eines Viertel-Tones hebt schon das Bullern auf; denn, stimmte ich mein oben genanntes Violoncell von Leeb nur einen Viertelton höher oder tiefer, so war von dem Bullern fast gar nichts mehr zu bemerken.

Die Lage des sympathetischen Tones scheint nach meinen obigen Beobachtungen von der Grösse des Körpers abzuhängen; indem auf allen obengenannten Instrumenten grösserer Form das *e*, nur auf den Violoncell kleinerer Form das *F* bullerte. — (Ich möchte fast sicher mich zu bestimmen getrauen, dass das Instrument des Hrn. Ganz, worauf das *F* bullert, von kleiner Form ist.)

Es wäre freilich sehr wünschenswerth, die Annäherung oder Entfernung des gegriffenen Tones zum sympathetischen genau nach Schwingungen oder Stössen nach Hrn. Heinrich Scheiblers Tonmaas (Essen, bei G. D. Bädecker 1834) zu wissen, durch welche das Bullern erzeugt wird; da mir aber alle Hilfsmittel zu diesen Versuchen mangeln, muss ich mich begnügen, alle Jene, welche Interesse an dieser Sache nehmen und die nöthigen Hilfsmittel besitzen, zu Untersuchungen aufzufordern.

Ich halte diese Bestimmung aus dem Grunde für möglich, weil ich bei dem Bullern des *F* auf der *C*- und *G*-Saite meines Violoncell deutlich zwei verschiedene Töne unterscheiden kann, welche fast wie ein sehr schneller Triller sich gestalten.

Was die Mittel betrifft, diesen Uebelstand zu beseitigen, so weis ich nur ein einziges anzugeben, nämlich das: Da die Lage des sympathetischen Tones blos von der Grösse abzuhängen scheint, die Instrumente gerade von der Grösse gebaut werden müssten, dass der sympathetische Ton genau mit einen gegriffenen unsers Tonsystemes zusammen fiele. Ob dieses ausführbar und möglich sei, bleibt eine Aufgabe für denkende und wissenschaftlich gebildete Instrumentenmacher. Allemal aber setzt das mögliche Gelingen noch eine unerlässliche Bedingung voraus: Eine stabile, überall gleiche Stimmung.

Und nun fordere ich schlüsslich alle auf, welche obige Aufgabe interessiret, und Mittel und Gelegenheit haben, Versuche und Erfahrungen über diesen Gegenstand zu machen, um entweder meine obigen Bemerkungen zu berichtigen oder zu bestätigen.

Der Wahrheit nur allein die Ehre.

Franz Aust,
Musiklehrer.

Recensionen.

Trois **morceaux** de salon, pour le **Pianoforte**; comp. par *H. Herz*. Op. 91. Nr. 1: La chasse, — Nr. 2: La Mazurka, — Nr. 3: Le mouvement perpétuel.

Mainz und Antwerpen bei Schott. Pr. jedes 1 fl. 12 kr.

Unter den Herz'schen Compositionen, deren Werth im Allgemeinen oft genug besprochen worden ist, gehören die vorliegenden Bravour- und Productionsstücke, sogenannte Salon-Stücke, unter die besseren und zur Production vortheilhaftesten, und gewähren demnach eine willkommene Vergrösserung unseres Reichthumes an Stücken dieser Gattung.

Carl v. Löwen.

Souvenirs de Robert le Diable. **Fantaisie** pour le **Piano**; par *J. Eykens*. Op. 10.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 1 fl. 12. kr.

Motive aus der Ouvertüre und aus der Oper selbst, zusammengeschmolzen zu einem ganz artigen, zum Theil recht brillanten Rondino, welches Spielern und Hörern gute Unterhaltung und interessante Reminiscensen an Meyerbeers grosse Tondichtung gewähren kann. Viel Mehres ist über dieses Tonstück nicht zu sagen.

Carl v. Löwen.

Les Prémières **Leçon récréatives**, 24 petits **morceaux progressifs**, pour le **Piano**; comp. par *François Hünten*. Op. 85. Liv. 1, 2, 3.

Mayence et Anvers chez Schott. 1 fl. jedes.

Suisse et Tyrol, 4 petits morceaux pour le Piano, comp. par *Fr. Hünten.* Liv. 1, 2.

Mayence et Anvers chez Schott. Jedes 1 fl. 12 kr.

Variations brillantes pour le Piano, sur la Romance de l'opéra: Le mauvais oiel; par *Fr. Hünten.* Op. 88.

Ebendas. 1 fl. 12 kr.

Herrn Fr. Hüntens Clavierschule hat gleich bei ihrem Erscheinen Aufnahme und Empfehlung in diesen Blättern gefunden *), jene Empfehlung hat reichliche Früchte getragen; — und allgemein genug ist seitdem die Hüntensche Lehr- und Uebungsart als, in ihrer Art, vorzüglich und einzig anerkannt, nämlich für Lehrer und Lernende, welche die Bahn zum Parnass lieber auf Rosen als auf Dornen wandeln mögen.

Von ihm, — der in jenem Werke seine, im Fache angenehmer Claviercomposition schon begründete, Reputation auch auf das instructive erstreckt hatte, — erscheinen hier drei Hefte instructiver Clavierstücke, Leçons récréatives für noch Ungeübte, mit sorgfältiger Fingerbezeichnung versehen. Sicherlich werden sie denen, für welche sie geschrieben, angenehm und lehrreich, daher in jeder Hinsicht nützlich sein.

Die Hefte, unter dem Titel: Suisse et Tyrol, enthaltend kurze und angenehme leichte Rondini und Variationen über Schweizerische, Tyroler und Rossinische Motive, scheinen von ihrem Verfasser zur Fortsetzung der vorstehenden Leçon récréatives bestimmt zu sein, können jedenfalls als solche angesehen werden und dienen, und verdienen dieselbe Empfehlung wie jene.

Endlich die Variations brillantes sind für ausgebildete Spieler geschrieben und eine Aufgabe, durch deren Lösung jeder fertige Spieler sich Ehre und seinen Zuhörern recht viel Vergnügen machen kann.

Carl von Löwen.

---

*) Cäcilia Bd. XVI, S. 99.

École Royale de Musique, Classe de Piano de Mr. Adam. Solo, composé pour le Concours de 1836; par *Bertini* jeune. Op. 109.

Mayence et Anvers, chez B. Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

À Mademoiselle Ernestine de Villieres: Grande Fantaisie sur une Cavatine intercalée par Rubini dans la Straniera; par *H. Bertini* jeune. Op. 113.

Mayence et Anvers chez B. Schott. Pr. 2 fl.

Unter allen und vor allen, in diesen Blättern schon so vielfältig und mit einer gewissen Vorliebe, — schier mögte man sagen mit einer gewissen Parteilichkeit — gerühmten, Bertinischen Compositionen, verdienen vielleicht die hier vorliegende noch den allerersten Platz; — nicht allein in Ansehung der grossen und oft wahrhaft capriziösen Schwierigkeiten der Aufgabe für den Spieler, sondern auch der materiellen Grösse und des genialen Schwunges der Ideen der Composition.

Es ist in der Cäcilia über diesen Componisten schon allzu Vieles und Ausführliches gesprochen worden, als dass hier der Ort sein könnte, auch diese neuen Compositionen wieder eben so ausführlich zu besprechen. Das vorstehend Gesagte mag genügen, ihnen, unter ihren Mitschwestern, ihren Rang anzuweisen.

Rd.

Fantasie für die Orgel, zu 4 Händen, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste; von *Adolph Hesse.* (No. 21 der Orgelsachen, 4te Lieferung.)

Wien bei T. Hasslinger. Preis 12 gr.

Diese Fantasie besteht aus 3 Sätzen. Sie beginnt mit einem *Adagio*, *c*-moll in 4/4 Takt (mit vollem Werke,)

29 Takte lang. Hierauf folgt ein *Andante Grazioso*, *Es*-dur, von lieblicher Melodie, mit sanften achtfüssigen Stimmen, 60 Takte lang. Gegen das Ende hin modulirt der Componist nach der Dominante von *c*, und beginnt mit einem Thema *c*-moll, 6/8-Takt, *Allegretto* (mit vollem Werke), welches nicht als strenge Fuge, sondern mehr als *Fugato* bearbeitet ist.

So schön und regelrecht, wenn gleich nicht durchaus im strengen Orgelstyl, dieses Werk auch ist, so gesteht Ref. doch offenherzig, dass er Orgelstücken zu 4 Händen keinen rechten Geschmack abgewinnen kann, indem die Ausführung solcher Stücke füt zwei Personen auf der Orgel, wo dem Spieler zur Linken zugleich das Pedalspiel übertragen ist, immer mit grossen Schwierigkeiten verknüpft ist.

Gut würde es gewesen sein, wenn die Eintritte des Pedals genauer und bestimmter von dem Componisten bezeichnet worden wären.

Papier und Stich dieses Werks sind vorzüglich schön.

Chr. H. Rinck.

Acht instructive Orgelstücke, sowohl zum Studium, als zum Gebrauch beim Gottesdienste; componirt von *A. Hesse.* (Op. 51. No. 29 der Orgelsachen.)

Breslau bei C. Cranz. Pr. 10 gr.

Sämmtliche Nummern in diesem Hefte sind vorzüglich schön und gründlich gearbeitet und, sowohl zum Studium, als auch zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, sehr zweckmässig und empfehlungswerth.

Die meisten sind nicht schwer auszuführen; jedoch verlangen einige einen schon fertigen und gewandten

Pedalspieler. Ref. kann nicht unterlassen, hierbei zu bemerken, dass ihm die Durchgehung dieser Stücke viele Freude gewährt hat, und den Wunsch auszusprechen, dass es dem Herrn Verfasser gefallen möge, uns recht bald wieder mit Orgelstücken der Art zu beschenken; er würde sich dadurch den Dank der Freunde und Verehrer des kirchlichen Orgelspiels verdienen.

Papier und Stich sind sehr gut.

Chr. H. Rinck.

Vier ausgeführte Choräle, nach Joh. Seb. Bachs Choralbuche, für die Orgel, den Organisten Schlesiens gewidmet; von *C. H. Zöllner.* (Op. 43.)

Breslau bei Carl Cranz. Pr. 12 gr.

Der berühmte, im vorigen Jahre verstorbene Orgelvirtuose Zöllner gibt, in diesem Hefte, vier ausgeführte Choräle, zugleich auch dieselben vierstimmig, mit einfachen Harmonien, und mit Zwischenspielen. Die ersteren sind zu Vorspielen, die letzteren für den Gemeindengesang bestimmt.

Die Choräle, welche in diesem Hefte bearbeitet worden, sind: 1) Wachet auf, ruft uns die Stimme, 2) Wer nur den lieben Gott lässt walten, 3) Was Gott thut, das ist wohlgethan, 4) Auf meinen lieben Gott etc.

Die Bearbeitung dieser Choralvorspiele spricht für das Geschick, den Fleiss und den Geschmack des Verfassers. Die ausgeführten Choräle stehen auf 3 Liniensystemen. Die Melodie von No. 1 und No. 3 ist in die Tenorstimme, die von No. 2. in das Pedal, und die von No. 4. in die Oberstimme gelegt.

Uebrigens sind diese Choräle nicht ganz leicht auszuführen, und fodern einen fertigen Pedalspieler. Die Register sind, was sehr zu billigen ist, genau angegeben.

Ref. kann jedoch, in den einfachen Chorälen, einigen Stellen seinen Beifall nicht geben. So befinden sich in No. 2, im 3. Takt des zweiten Theils, im Tenor und Bass reine Quinten in der Gegenbewegung als $^{g}_{c}\,^{e}_{a}$; in No. 3, im zweiten Theil, im Bass und Discant, ebenfalls in der Gegenbewegung Quinten, als $^{e}_{a}\,^{a}_{d}$; in No. 4 des 17. Takts der zweiten Hälfte befinden sich im Discant und Tenor in der graden Bewegung reine Quinten, als $^{h}_{e}\,^{a}_{d}$, welche aber wahrscheinlich Druckfehler sind. — Werden auch von manchen Theoretikern solche Forschreitungen für keine Fehler gegen den reinen Satz angesehen, so klingen sie doch immer hart, und sollten desswegen, soviel als thunlich ist, vermieden werden. Die Zwischenspiele sind einfach und zweckmässig.

Papier und Stich sind vorzüglich zu loben.

Chr. H. Rinck.

Stolze, H. W., Sechs Orgelstücke verschiedener Art, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. (Op. 21. 4te Sammlung der Orgelstücke.)

Wolfenbüttel in der Hartmann'schen Kunst- und Musikhandlung. Pr. 16 gr.

Diese Sammlung enthält: 1) eine effectvolle Fantasie, für volle Orgel nebst einem sanften Manuale. 2) Vorspiel wie einfacher Choral: Ach wenn werd' ich dahin kommen. 3) Vorspiel, nebst einfachen Choral: Was frag ich viel nach Geld etc. 4) Vorspiel auf zweierlei Weise bearbeitet: Machs mit mir Gott etc. 5) Nachspiel mit sanften und dumpfen Stimmen. Zum Gebrauch in der heiligen Fastenzeit. 6) Nachspiel.

Ueber den Werth dieses ausgezeichneten Werkes des würdigen Herrn Verfassers kann Ref. weiter nichts sagen, als dasselbe bestens empfehlen und den Wunsch hinzu-

fügen, dass es in recht viele Hände kommen möchte. Gewiss würden sie alsdann mit dem Ref. den Wunsch theilen, dass der gründliche und geschickte Herr Verf. recht bald eine Fortsetzung ähnlicher Art folgen lassen möge. Papier wie Stich ist sehr schön und lobenswerth.

Chr. H. Rinck.

Dem Erlöser, Motette für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel ad libitum; von *C. Mosche.* Op. 2.

Leipzig bei G. Schubert. Pr. 18 Gr.

Nach dem, was Herr *Carl Mosche*, unser vielgeehrter Mitarbeiter *), in diesem Compositionsfache schon in seinem Opus 1 so rühmenswerth geleistet hatte **), konnten wir, auch beim Anblicke des gegenwärtigen Werkchens, nichts Anderes erwarten, als Gutes. Und siehe, er hat unsere Erwartung nicht getäuscht. Der Satz ist rein, die Auffassung und Behandlung des Ganzen im Ganzen fromm, warm und grossentheils recht innig und ausdruckvoll; die Aufführung wird schönen Genuss und Erbauung gewähren, sowohl in der Kirche, als auch am Pianoforte, — am schönsten aber gewiss alsdann, wenn es gelingt, sie ohne alle Instrumentalbegleitung aufzuführen.

Rd.

Acht Lieder, in Musik gesetzt von *Ferdinand Oesterlei.* (Op. 1. Heft 1.)

Eigenthum des Componisten. (Hannover bei Nagel). 8 Ggr.

Wir könnten über dieses Opus 1 des angehenden Componisten recht Viel schreiben, wollten wir Alles erwäh-

---

*) S. Lösung der Aufgabe, einen Canon zu einem gegebenen cantus firmus zu setzen. Cäcilia Bd. IV, S. 225. — Beurtheilung einiger Lehrsätze Logiers, Cäcilia Bd. XV, S. 149.

**) Cäcilia XVI. Bd., S. 118.

nen, was uns daran sehr gut gefallen hat, — und wollten wir Alles sagen, was uns daran missfallen hat, so hätten wir gar Wenig zu sagen. Im Ganzen: die Lieder stehen ganz entschieden um ein Gutes über dem Mittelmässigen, haben überall Charakter und Ausdruck, und sind dabei doch einfach, ohne Schwulst und ohne ohrzerreissend geniale Zusammenklänge *à la mode;* — das ist in unsern jetzigen Zeiten doch wahrlich ein weisser Rabe eines Op. 1!

Der junge Componist fahre so fort, — nur ja grade auf diesem Wege fort, und mache durch seine ferneren Compositionen unser Wort, welches wir hier für ihn einsetzen, nicht zu Schanden.

Es sind übrigens Lieder (eigentlich kurze Gesänge) für eine Singstimme, mit Clavierbegleitung, was Alles auf dem Titelblatt anzugeben unterblieben ist.

Rd.

Der Sänger am Rhein, oder neuestes Taschenliederbuch für fröhliche Vereine. Vierte, sehr vermehrte Auflage.

Mannheim bei Tobias Löffler.

Auch dieses Büchlein ist, wie schon so manches, gar nicht in den Bereich der Cäcilia gehörende, der Redaction zur Beurtheilung eingesendet worden, ohne recht errathbaren Grund, was eigentlich die Cäcilia damit soll?

Es ist anderes nichts, als ein Sedez-Brochürchen, in welchem ein Lebens- und Gesangs- und Wein- und Liebe- und Freude-lustiger Mensch ein Paar hundert meist herzlich fröhliche und sonst schon allgemeinbeliebte Lie-

dertexte, meist gesellschaftlicher Tendenz (aber auch andere, z. B. selbst ein empfindsames Wiegenlied) hat zusammendrucken lassen, zum Gebrauche geselliger Convicte und ähnlicher Gelegenheiten; — an der Spitze des Ganzen das, durch schöne Erinnerungen heilige

„Alles schweige!
„Jeder neige" etc.

Den Epilog des Ganzen bildet eine Original-Schnurre in Prosa, betitelt: Betrachtungen eines Doctors der Weltweisheit, bei dem schmerzlichen Anblick eines leeren Glases, — ganz nett hochtragirt und höchst sentimental in Verse auslaufend:

„Und so sass er noch im Tode
Eines Morgens da,
Nach dem Glase noch das rothe,
Stille Antlitz sah."

Ei nun! Als Schnurre mags hingehen!

Rd.

Troisième collection de six Romances, avec accomp. de Piano ou de Guitarre; comp. par *Albert Grisar.*

Mayence et Anvers chez B. Schott. 1 fl. 48 kr. — (chaque morçeau se vend aussi séparément.)

Das artige und zierliche Werkchen ist schon in unserem 73. Hefte, S. 61 des XIX. Bandes empfohlen. Auch die gegenwärtige Fortsetzung behauptet den von den vorangegangenen Heften sich erworbenen Ruhm, und zeichnet sich vornehmlich vor dem 2. Hefte durch wieder sehr anmuthige und wohlgefällige Bilderchen aus.

Rd.

Soirées italiennes, Collection de huit Ariettes et quatre Duos, avec accomp. de Piano; par *Mercadante.*

Mayence et Anvers chez B. Schott.

Mercadante lernte Rossinis wunderliebliche und in ihrer Lieblichkeit und Anmuth wahrhaft einzige *Soirées musicales* *) kennen, und hat auch hier nicht hinter Rossini zurückbleiben wollen; und zu dem Ende schrieb er die vorliegenden *Soirées italiennes*, allerliebste italienische Arietten und Duettchen, ganz in dem Genre jener Rossinischen, — und ziemlich mit derselben Anmuth begabt, welche jenen schon Eingang in alle musikalische Zirkel, und einen Platz auf dem Pianoforte jeder Sängerin und jedes Sängers vom besten modernen Geschmack, mit Recht erworben und verdient haben und lange fortwährend erhalten werden; — Erfolge, welche wir auch den vorliegenden Compositionen gleicher Kategorie herzlich gönnen, und wohl nicht ohne Grund prophezeihen dürfen.

Den italienischen Texten, theils von *Crescini*, und theils vom *Conte C. Pepoli*, sind französische Uebersezzungen von *Crevel de Charlemagne*, so wie teutsche vom Professor *G. Friedrich*, unterlegt.

Dr. *Aab.*

35me Potpourri, pour Piano et Flûte ou Violon, sur des motifs de l'Opéra: La Princesse de Grenada, de J. C. Lobe; comp. par *Joseph Küffner.* Op. 266.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 2 fl.

Fünfunddreissigstes Potpourri! — Zweihundertsechsundsechzigstes Werk! — Was lässt sich da noch weiter sagen? — Dass der Componist ganz unendlich beliebt,

*) Cäcilia Bd. XVII, S. 276.

unendlich populär, unendlich fruchtbar, und mit Einem Worte ganz der Mann sein muss, denen, für welche er schreibt, jederzeit zu gefallen.

Und Eben dies wird auch in Ansehung der hier vorliegenden Composition der Fall sein, welche guten Spielern eine leichte Aufgabe, Schwächeren eine gute Uebung, Allen aber eine recht angenehme Unterhaltung sein wird. Glück zu Allen: dem Componisten, seinen Spielern, Zuhörern, Käufern und der Verlaghandlung.

Dr. *C. v. Löwen.*

Le Postillon de Lonjumeau, Opéra comique en trois actes, paroles de *M. M. de Leuven* et *Brunswick*, mis en Musique par *Adolphe Adam.* Partition reduite avec accomp. de Piano. — Der Postillon von Lonjumeau (wie oben.)

Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhne. Pr. 10 fl. 30 kr.

Desgl. teutsches Textbuch. *)

Ebend.

Wieder eine neueste französische Oper, durch die grosse französisch-teutsche Opernverdolmetscherin, die *B. Schott'*-sche Musikverlaghandlung, vom französischen Boden auf unseren vaterländischen verpflanzt; — und zwar diesmal wieder eine recht interessante, wenn auch nicht grossartige, doch als Conversations-Oper recht unterhaltende, welche auch auf teutschen Bühnen ihr Glück zu machen nicht verfehlen wird.

Eine sehr ausführliche Beschreibung des Werkes gestattet uns der Raum dieses Heftes jetzt nicht mehr.

---

*) Dem Vernehmen nach sind auch die vollständige Partitur, so wie die ausgesetzten Stimmen, in derselben Verlaghandlung gestochen. Wir können jedoch nichts zuverlässiges darüber berichten. *Rd.*

Auch ist der vorliegende Clavierauszug (134 Seiten) noch nicht ganz vollständig, und enthält noch nicht die vollständigen Finale. Der ganz vollständige soll nächstens nachgeliefert werden, bis wohin wir die ausführlichere Beurtheilung versparen.

Für jetzt können wir, aus der Ansicht des vorliegenden Auszuges und des Textbuches, vorläufig Folgendes berichten.

D i e M u s i k wird sowohl im Theater als auch am Pianoforte Freunde finden.

D a s S ü j e t zeichnet sich dadurch aus, dass zwischen dem ersten Acte, welcher im Jahre 1756 spielt, und dem zweiten, ein Zeitraum von zehn Jahren liegt, nach welchem die Helden des Stückes, ein Postillon von Lonjumeau und seine gewesene Braut, sich unter veränderten Verhältnissen, — Er als weltberühmter, in reichlich erworbenen Reichthümern schwelgender, *premièr chanteur de l'acadèmie royale*, unter dem angenommenen Namen St. Phar, Sie als auf ihren Gütern bei Fontainebleau lebende Madame de Latour — wiederfinden und, unter den sonderbarsten Verhältnissen, ihre eheliche Verbindung vollziehen, welche vor 10 Jahren, unmittelbar vor der Brautnacht, vereitelt worden war. (Wie man sieht, ist die Mode, Brautabendscenen, Brautnachtscenen, vereitelte Brautnachtscenen, und ähnliche Scenen des erotischen Lebens, auf der Opernbühne glänzen zu lassen, noch nicht veraltet; — im vorliegenden Falle ist das Verhältnis noch gewürzt durch die Einflechtung einer z w e i f a c h e n B i g a m i e, welche sich jedoch am Ende als eine blos eingebildete, in der That aber als nur Eine ganz rechtmässige Ehe darstellt.

Die Intrigue ist, — einige longueurs des etwas unbedeutenden ersten Actes abgerechnet, — gut geführt und wird die Zuhörer gut unterhalten.

Rd.

Der holländische Verein:
Zur Beförderung der Tonkunst.
Abtheilung Rotterdam.
Drittes Musikfest.

Am 19. April 1837 hielt die Abtheilung Rotterdam des Vereins ein

drittes Musikfest,

wozu zwei Gesellschaften, etwa von 100 Sängern und Sängerinnen, der Singverein und die Chorübungen, beide unter der Leitung des Verdienstmitgliedes Herrn Mühlenfeld, mitwirkten.

Die aufgeführten Stücke waren:

Beethovens Symphonie Nr. 4.
Meeresstille und glückliche Fahrt von ebend.
Ouverture von C. Mühlenfeld.
Vater unser von L. Spohr.
Christi Grablegung von Neukomm.

Alles wurde mit Kraft und Pünktlichkeit vorgetragen, und das ganze Fest zeugte von immer fortschreitendem Eifer und Kunstsinn der Mitglieder dieser schön blühenden Abtheilung.

Ehrenauszeichnung

der Hofmusikhandlung und Instrumenten-Fabrik der Herren **B. Schott's Söhne**

in Mainz, Paris und Antwerpen.

Schon oft haben unsere Blätter die so ausgezeichnete Geschäftsthätigkeit der Brüder *J.* und *A. Schott*, Inhaber der Firma, welche auch die Cäcilia ihre Verlaghandlung zu nennen das Vergnügen hat, zu rühmen, — ja mitunter ihre giganteske Fruchtbarkeit, mit Erstaunen zu bemerken, Gelegenheit genommen.

Mit Vergnügen theilen wir hiermit unsern Lesern vorläufig ein, im Namen des (dermal bekanntlich in schönen Berufsgeschäften in München anwesenden) Präsidenten des hiesigländischen Gewerbvereines, an die genannten Herren eingelangtes Schreiben mit, welches denselben die, ihnen zuerkannte, silberne Verdienst-Medaille, als Anerkennung vielfältiger Verdienste, vorläufig ankündigt.

Das nähere werden unsere Blätter seinerzeit anzeigen.

Die Rd. d. Ztschr. Cäcilia.

„Herrn B. Schott's Söhnen,
„Hofmusikhandlung in Mainz.

„*Der Präsident des Gewerbevereines, Herr* „*Ministerialrath Eckhardt, welcher für einige*

„Zeit von hier abwesend ist, hat den Unter-„zeichneten beauftragt, Ew. Wohlgeboren einst-„weilen von dem Beschlusse der letzten Gene-„ralversammlung in Kenntniss zu setzen, wo-„nach Ihnen, in Folge der, in der Generalver-„sammlung vom 18. November 1836 beschlos-„senen Anerkennung der Verdienste derjenigen „Inländer, welche sich durch grossartige, be-„reits im Gange befindliche Fabrik-Anlagen „jeder Art, oder durch die erste Einführung „von nützlichen Maschinen und neuen Industrie-„zweigen und Verfahrungsarten, ein besonde-„res Verdienst um die vaterländische Indu-„strie erworben haben, eine silberne Vereins-„Medaille zuerkannt worden ist.

„Der Herr Präsident wird nicht ermangeln, „sogleich nach seiner Rückkehr, die Medaille „selbst Ew. Wohlgeboren zuzufertigen.

„Mit Hochachtung etc.

Rössler,
Secretair."

„Darmstadt den 25. Mai 1837."

Ueber

Mendelssohn's Paulus. *)

Bei dem Erscheinen eines bedeutenden Werkes liegt dem Kunstfreunde ob, auf dessen Vorzüge hinzuweisen, um deren Anerkennung in stets weitern Kreisen zu bewirken. Wenn aber der Sieg einer solchen Hervorbringung bereits entschieden und Alles von ihrem Lobe erfüllt ist, und dieser Fall ist unzweifelhaft bei dem in Rede stehenden Werke seit seiner ersten Aufführung bei dem niederrheinischen Musikfeste zu Düsseldorf, Pfingsten 1836, welcher sich andere in Leipzig, Frankfurt, Elberfeld und Düsseldorf später anschliessen, eingetreten; — dann bleibt dem Urtheile nur die freilich immer noch anziehende Beschäftigung, ihren Character im Ganzen und im Einzelnen, so wie das Verhältniss sowohl zu den übrigen Werken des Meisters, als zu andern ähnlicher Art genauer darzulegen.

Nur auf diesem Wege wird der Standpunct des Neuen in Bezug auf Früheres, so wie die gesammte

*) *Paulus*, Oratorium nach Worten der heiligen Schrift, componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Opus 36.

hin und wieder nicht unbedeutende Verschiedenheiten, indem in der Ueberarbeitung Recitative abgekürzt, anders gestellt, eine Sopran-Arie (N. 11.) und ein Choral (N. 42.) weggelassen, (letzterer freilich durch einen andern [N. 36.] ersetzt), und auch im Einzelnen Vieles verändert ist.

Den Eingang bildet eine Ouvertüre (*A*-dur $\frac{2}{2}$ Andante con moto) über den Choral „Wachet auf! ruft uns die Stimme" etc. Das Thema, im Andante rein und stark vorgetragen, mit Posaunen instrumentirt, wird alsdann in einer Fuge (Moderato, *A*-moll $\frac{3}{4}$) tüchtig durchgearbeitet, die am Ende mit der Dur-Tonart zu dem ersten Motive zurückkehrt, und durch dieselbe, so wie durch Bewegung und Figuren, zu dem ersten Chore passend hinüberführt. Von dieser Ouvertüre, die in ihrer Haltung an Händel erinnert, so wie ihre Instrumentirung reich und stark ist, nach Art der neuen Zeit, ist namentlich zu rühmen, dass sie den Ernst, die mahnende Stimme des Gesammtwerkes vortrefflich darstellt, und so nicht nur mit ihm durchaus ein Ganzes bildet, sondern auch von Anfang schon den Zuhörer gleichsam auf heiligen Boden versetzt.

So folgt nun der kraftvolle Chor (*A*-dur $\frac{4}{4}$ Allegro maestoso): „Herr, der du bist der Gott, der Himmel und Erde und das Meer gemacht hat! Die Heiden lehnen sich auf wider dich und deinen Christ! Und nun, Herr, siehe an ihr Droh'n, und gib deinen Knechten, mit aller Freudigkeit, zu reden dein Wort!" — Die Behandlung, in dem ersten

Satze ruhig und gross, in dem zweiten voll leidenschaftlicher Unruhe, in dem dritten glaubensvoll, lebhaft, zeugt von der tiefsten Kunsteinsicht und einer technischen Meisterschaft, wie sie freilich in diesem Paulus auf jeder Seite bewunderungswürdig hervortritt.

Sehr schön schliesst sich daran der Choral (Nr. 3, *E*-dur $\frac{4}{4}$): „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" etc., gleichsam Antwort und Trost auf die Bewegung des Einganges. Ein vortreffliches Recitativ erzählt dann von der Eintracht der Christen und Stephanus Glaubenskraft, und wie dagegen falsche Zeugen auftraten mit Lästerungen, die von zwei Bässen, mit fast an das Komische gränzenden Nachahmungen, (*E*-moll, Andante), vorgetragen werden.

Stephanus wird vor den hohen Rath geführt, und die Juden rufen im Chor (N. 5): „Dieser Mensch hört nicht auf, zu reden Lästerworte wider Mosen und wider Gott!" (*d*-moll $\frac{4}{4}$ Allegro). In diesem Chor ist die Leidenschaft und finstre Wuth der Schriftgelehrten durch die Bewegung und selbst durch die Harmonie trefflich ausgedrückt. Ausser der ersten Figur rechnen wir dahin besonders die Stelle: „Wir haben ihn hören sagen: Jesus von Nazareth wird diese Stätte zerstören und ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat", wo Tenor und Bass, jenen falschen Zeugen ähnlich (in beständigem Schwanken zwischen *F*-dur und *d*-moll), in ungewisser Haltung vortragen, was in einem andern,

grössern Sinne allerdings Aufgabe des Evangeliums war und blieb. Zu den schönsten Nummern des Werkes gehört (N. 6) das Recitativ, welches Stephanus Verantwortung vor dem hohen Rathe schildert. Er wirft den Juden vor, dass sie Gott nicht erkannt, seine Propheten stets verfolgt haben; sie rufen dagegen im Chor: „Weg, weg mit dem! Er lästert Gott! Und wer Gott lästert, der soll sterben!" Dieses, so wie, dass Stephanus am Schluss entzückt den Himmel offen und Christus zur Rechten Gottes sieht, ist durchaus lebendig, fast dramatisch behandelt, und doch in keiner Art der Würde des Gegenstandes unangemessen.

Sanft und lieblich klagt nun eine Sopranstimme in der seelenvollsten Weise (N. 7, Aria, *B*-dur $\frac{3}{4}$ Adagio): „Jerusalem! Jerusalem! die du tödtest die Propheten, die du steinigest, die zu dir gesandt!" — und sogleich folgt (N. 8) nach kurzem Recitativ der wilde Judenchor (*c*-moll $\frac{4}{4}$ Allegro moderato): „Steiniget ihn! Steiniget ihn!" Die harmonische Wendung, die malende Figur haben eine grässliche Wahrheit. Desto wohlthuender ist in dem Recitativ (N. 9) Stephanus milde Ergebung im Tode. Die Worte: „Herr, behalte ihnen diese Sünde nicht! Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!" (Adagio, *As*-dur) athmen Himmelsluft.

Der Choral: „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben" etc. drückt im Namen der Gemeinde, fromm und klar, denselben Sinn aus.

Nach diesem tritt zuerst Saulus hervor, als der Jüngling, der Wohlgefallen hatte an des Gerechten Tode, zu dessen Füssen die Zeugen ihre Kleider ablegten. Aber die Freunde bestatten den Stephanus, und halten über ihn die rührende Todtenklage, welche sich völlig als christliche Seligpreisung des Vollendeten gestaltet (N. 11, Chor, *Es*-dur $\frac{4}{4}$ Andante con moto): „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben!" Alles Vortreffliche hervorzuheben, erlaubt nicht der Raum. Doch ist die Einleitung dieses Chores so wie die überall gesangreiche Begleitung auszuzeichnen. Sie ist eine Probe jener milden Lyrik, welche Mendelssohn's sämmtlichen Arbeiten im Besondern eigen zu seyn pflegt, und obgleich warm und innig, ohne alles süsslich Empfindsame. Kein geringer Vorzug! — Und doch waltet ein überfliessendes Gefühl der Gottesruhe und Seligkeit in diesem Auf- und Abwogen, dieser Durchdringung der Stimmen, die sich in dem still hoffenden Schlusssatze: „Denn ob der Leib gleich stirbt, doch wird die Seele leben", tröstlich vereinigen, wie ein Sternenblick durch Wolken Aug' und Seele über alle Erdennoth erhebt.

Das Recitativ und die Arie N. 12. schildern des Saulus jüdischen Glaubenseifer auf überaus wirksame Art, und bereiten so N. 13 vor, Recitativ des zweiten Soprans, dass er mit einer Schaar gegen Damaskus zog, um Männer und Weiber gebunden nach Jerusalem zu führen, der indess tröstend (*G*-dur Andantino Arioso) hinzufügt: „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht. Er gedenkt seiner

Kinder. Fallt vor ihm nieder, ihr Stolzen; denn der Herr ist nahe!" Gesang und Begleitung sind vortrefflich.

Doch den eigentlichen Höhenpunkt erreicht die Composition mit dem Recitativ und Chor N. 14, wo den Saulus Licht vom Himmel umleuchtet, und im Donner eine Stimme ruft: „Saul! Saul! was verfolgst du mich?" — und „Ich bin Jesus von Nazareth, den du verfolgst!" — Diese Worte des Herrn sind dem Sopran- und Alt-Chor (*fis*-moll $\frac{4}{4}$ Adagio) übertragen, der sie nach starkem Getöse in der Begleitung mit grösster Zartheit, wie aus lichten Wolken, erschallen lässt. Diesen Gedanken des Setzers darf man gewiss einen sehr glücklichen wirkungsvollen nennen. Saulus fragt, was er thun solle, und erhält die Weisung, aufzustehen, und in die Stadt zu gehen: „Da wird man dir sagen, was du thun sollst."

Nun folgt, nach einigen leisen Paukenschlägen und einem ergreifenden Anwachsen der Instrumente, die einen stark auffordernden Gesang erheben, der kraftvolle Chor (N. 15): „Mache dich auf, werde Licht! Denn dein Licht kommt und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir! — Denn siehe, Finsterniss bedekt das Erdreich und Dunkel die Völker!" Besonders in dem letztern Satz ist alle Kunst contrapunctischer Wendungen und Verschlingungen aufgewandt. Es ist die ausgearbeitetste Fuge in diesem Oratorium, und die Fülle der Angst und Verwirrung tritt fast übermässig hervor, bis der

erste Satz: „Aber über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über dir!“ Mass und Ordnung wieder herstellt.

Gleich darauf ruft die Gemeinde im Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme der Wächter sehr hoch auf der Zinne“, und so tritt die Bedeutung der Ouvertüre mit einem Male überraschend in's Licht, und mit Bewunderung gestehen wir uns die tiefste Rührung und Erschütterung, eine Stimmung, die, von jeder irdischen Zerstreutheit weit entfernt, zugleich eine künstlerische und ächt christliche ist. Abwerfen soll der Mensch das Joch der Sünde, selbstthätig dem Irrthum entsagen, und für das Ewige Alles darbringen demjenigen, der Sünde und Tod besiegt.

Dass dieser Sinn in das Mendelssohn'sche Werk nicht erst hineingetragen ist, sondern überall aus demselben spricht, — das ist sein wahrer, unvergänglicher Werth. Es ist der Geist mannhaften Strebens gegen das Böse, und christlicher Demuth und Frömmigkeit, wenn Prüfungen den Menschen treffen. Die stolze finstere Strenge der Synagoge unterliegt dem Worte vom Himmel, verwandelt in dem heftigsten Verfolger sich in demüthiges Anrufen der göttlichen Barmherzigkeit, und demnächst nach Erlangung höherer Gnade in den Muth, der nicht erzittert vor dem Drohen einer Welt voll Ungerechtigkeit. So stellen uns Recitativ und Arie (N. 17 u. 18) den Paulus dar, indess die nächsten Nummern (19. 20. 21.) die Milde des Herrn

preisen und erzählen, wie Paulus durch Händeauflegung des Ananias wieder sehend wird; auch sie nicht ohne Schönheiten im Einzelnen, die dem aufmerksamen Blicke nicht entgehen können.

Alle Empfindungen der Dankbarkeit und des Christenmuthes aber vereinigen sich in dem kraftvollen Chore (N. 22, *F*-dur $\frac{4}{4}$ Allegro moderato): „O welch, eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und Erkenntniss Gottes! — Ihm sei Ehre in Ewigkeit! Amen!“, der sich wieder durch eine Meisterfuge hervorthut, und auch in melodischer Beziehung eine der ersten Stellen verdient.

Der zweite Theil beginnt mit dem Chore (N. 23, *B*-dur $\frac{4}{4}$ Grave): „Der Erdkreis ist nun des Herrn! — Denn alle Heiden werden kommen und anbeten vor dir! Denn deine Herrlichkeit ist offenbar geworden!“ Er besteht aus drei Sätzen, deren erster mehr kräftig massenhaft, die beiden andern dagegen fugisch in den künstlichsten Wendungen des Gesanges, bei starkem Einherschreiten der Instrumente (Posaunen etc.) in einfachen Gängen, sich bewegen. Man wird dadurch an Händel's Art und Weise erinnert; so ist auch die Wirkung ungemein, und dem Auftreten des grossen Heidenapostels ganz angemessen.

Recitativ und Duettino (N. 24 u. 25) schildern, wie Paulus und Barnabas (letzterer als Tenor) predigend ausziehen, Botschafter an Christi Statt.

Der Chor (N. 26, *G*-dur $\frac{6}{8}$ Andante con moto) preiset die Lieblichkeit der Friedensboten in den freundlichsten Tönen. Es ist wieder eine der Nummern, in welcher man die Seele des Componisten der Lieder ohne Worte näher zu vernehmen glaubt, der warme Hauch des ersehnten Frühlings voll Glauben und Liebe.

In den folgenden Recitativen und Chören (Nr. 27, Nr. 28, Nr. 29, Nr. 30,) wird die Glaubensfreudigkeit des Paulus und des Barnabas, der Widerspruch der Juden, die fromme Bitte der christlichen Gemeinde (in dem schönen Choral: „O Jesu Christi, wahres Licht, erleuchte, die dich kennen nicht!") dargestellt. So viel Anziehendes auch diese Stücke für sich betrachtet haben, so reicht ihre Wirkung doch nicht an die ähnlichen im ersten Theile. Ja in dieser Aehnlichkeit selbst liegt ein Hinderniss derselben, selbst wenn diese, wie es durchgehends der Fall ist, mehr in dem Character, als den Motiven oder gar den Worten sich kund gibt. Wenn diese jüdischen Lästerungen mit verdoppeltem Starrsinn immer wiederkehren, so erhält selbst die rhythmische und melodische Behandlung das Gepräge der Einförmigkeit, und unwillkührlich sieht man sich nach einem frischen Motive um. Hier berühren wir eine schwache Seite; — es ist die Achilles-Ferse dieses Paulus. Schritte Handlung und Empfindung zu stets neuen Höhen weiter, wie im ersten Theile, so würde nie ein Uebermass der Form über den Stoff, ein allzugrosser Aufwand an Figuren, ein sich-selbst-Zerstören des Gedankens

eintreten, wie es in dem zweiten mehrmals kaum wegzuläugnen seyn möchte. Auch die völlige Versenkung in den Stoff hat für den Künstler Gefahren, namentlich für den Musiker, wenn ohne dieselbe freilich nie etwas Gedeihliches entstehen mag. Die neuere Zeit hat ganz eintönige Komponisten aufzuweisen, die, bei unverkennbarem Talent, dennoch in jeder Form nur immer dasselbe wiederbringen, weil über einer vorherrschenden Gesammt-Empfindung die reichen Adern frischer Weltanschauung ihnen vertrocknet sind. Unter den Dichtern sind die wirklich lebens- und kraftreichen in der Gegenwart, so viele Talente dieselbe aufzuweisen hat, unendlich seltener, als die eintönigen, denen Lust und Leid stets dasselbe Lied erzeugen. Hier tritt die ganze Gewalt ursprünglichen Schaffens in's hellste Licht. Alles lässt sich erlernen in der Kunst; Formen sind nachzubilden, Stil-Arten anzubequemen und zu vermengen, kurz Alles kann man erlangen durch Eifer, Fleiss, Beharrlichkeit: nur diese Mitte der Kunst, wo sie auf unbegreifliche Weise wieder Natur wird, bleibt auch dem mühsamsten Streben versagt. Was Händel im Ueberflusse schwelgend gleichsam wegwarf, damit möchten Hunderte moderner Setzer Ruhm erkaufen, wenn es ihr Eigenthum wäre.

Nun sei es ferne von uns, zu den arm Geborenen, die Alles mühsam erringen müssen, den Componisten des Paulus zu rechnen. Oben haben wir eine Fülle edler, selbständiger Motive in diesem Werke nachgewiesen, und bei höchst geist-

reicher Behandlung des Stoffes dennoch kein Uebergewicht des künstlerischen Verstandes über den Strom des Gefühles wahrgenommen. Dergleichen todtgeborene Werke erheben sich nie zu der Wärme und Innigkeit, die wir so manchen Chören und Soli im Paulus nachzurühmen hatten. Nehmen wir lieber einen Fehler des Planes, der Text-Anordnung an, von wem diese nun auch herrühren mag. Wir vermuthen zwar auch hier die Hand des Tonsetzers. Diesem Mangel des Fortschrittes abzuhelfen, vermochte freilich auch der Glanz des Technischen nicht, welchen wir freudig an solchen Stellen nicht minder, als in dem Ganzen anerkennen.

Mit N. 32 (Recitativ des Soprans) wendet die Handlung sich zu den Heiden, nach Lystra. Nach der Heilung des Lahmen jubelt das Volk bacchantisch auf (Chor N. 33, *C*-dur $\frac{4}{4}$ Presto): „Die Götter sind den Menschen gleich geworden!“ und nach kurzer Erzählung im Recitativ folgt (N. 35, *A*-dur $\frac{3}{4}$ Andante) ein heidnischer Chor: „Seid uns gnädig, hohe Götter!“, dessen rhythmische Haltung etwas sehr Charakteristisches hat, so wie in der Begleitung die gellenden Blase-Instrumente glücklich angewendet sind, um den Eindruck des Fremdartigen, Wilden hervorzubringen, den schon die harmonische Führung erweckt.

Schön sind der Unwille der Apostel und Paulus Zeugniss für Gott und das Evangelium in den nächsten Stücken gezeichnet. „Aber unser Gott ist im Himmel; er schaffet Alles, was er will!“

der Höhe neuerer Kunst angemessen reich und wirksam eingreifend.

Damit ist unsers Erachtens der Charakter des Paulus von Mendelssohn am richtigsten bezeichnet. Ein höchst begabter Meister, schon in früher Jugend voll Ehrfurcht vor den grossen Mustern der Vergangenheit, unternimmt nach den mannichfaltigsten Versuchen auf fast allen Gebieten seiner Kunst, deren keiner ohne Glück und Ruhm blieb, einen scheinbaren Rückschritt zu früher Dagewesenem, weil er es als das höchste Ziel seines künstlerischen Strebens erkennt, diesem angeblich Verklungenen seine Geltung wiederzuschaffen. Er rüstet sich dazu mit aller Liebe und Geisteskraft, die dem schönsten Talente zu Gebote stehen, und seiner frischen Jugend gelingt, was längst der stille Wunsch Anderer war. Denn dass wir dieses Werk gelungen nennen dürfen, darüber kann, auch wenn wir noch Wünsche hegten, nirgends Zweifel bleiben. Eben deshalb möchte es als wichtige Lebensstufe für die Zukunft seines Meisters zu betrachten seyn, der bereits in so manchem Instrumentalwerk Beweise gab, wie er dem freiesten Fortschritte neuerer Ausbildung mehr als gefolgt sei. Wer kann Veraltetes von dem Componisten der Ouvertüre zum Sommernachtstraum, um nur Eines dieser Werke nahmhaft zu machen, jemals befürchten? —

Aber wer darf sich auch unterfangen, die zukünftige Bahn eines so glänzend aufsteigenden Sternes im voraus berechnen zu wollen? —

Ds.

Ueber den
Unterschied der bisherigen und der Scheibler'schen Stimm-Methode
und über
die Wichtigkeit
der letztern.

Der Unterzeichnete hat sich mit dem Studium der Stimm-Methode des Hrn. Scheibler, die er in seinem physikalischen und musikalischen Tonmesser ausführlich beschrieben hat, lange Zeit beschäftigt. Ohne Berathung und Besprechung mit Sachverständigen, und ohne den dazu erforderlichen Apparat ist man nicht im Stande, ganz in die höchst anziehende Erfindung einzudringen. Doch habe ich ihre Wichtigkeit schon allein aus jenem Scheibler'schen Werke erkannt. Die Sache hat eben durch spätere Schriften des Hrn. Verfassers, nämlich durch seine Mittheilung über das Wesentliche seines Tonmessers, durch seine Anleitungen zur Orgelstimmung und durch seine letzte Broschüre über mathematische Stimmung etc., so wie durch die kleine Schrift: „Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und besonders über dessen Pf.- und Orgelstimmung von Dr. Joh. Jos. Loehr, an Interesse bedeutend gewonnen.

Die auf feste und sichere Begriffsbestimmung gegründete Anordnung und Darstellung der Sache er-

leichtert das Studium derselben, und die nach und nach sich verbreitende practische Anwendung der Methode mittelst des dazu erforderlichen, von Crefeld und Bonn ausgehenden, Apparats veranlasst einen Austausch der Ansichten darüber, die mich in den Stand setzen, in diesen Blättern die Sache von der in der Ueberschrift näher bezeichneten Seite aufzufassen. Ich wünsche dadurch etwas beizutragen, die Scheibler'sche Stimm-Methode von ihrer höchst schätzbaren Seite erkannt und gewürdigt zu sehen. Da ich aber nur noch die Hoffnung habe, durch gefällige Vermittelung des Hrn. Scheibler, nun bald einen grossen Theil des genannten Apparats zu erhalten, so sind meine Bemerkungen ohne practische Erfahrung gemacht, und deshalb beschränke ich sie hier

A.)

auf den Unterschied zwischen der Scheibler'schen und unsrer bisherigen Stimm-Methode. Ich knüpfe diese Unterscheidung an die Beantwortung folgender Fragen:

Was verstehen wir unter mathematischer Temperatur?

Die mathematische Temperatur ist, nach der genannten Loehr'schen Schrift, diejenige Stimmung eines musikalischen Instruments, welche vom Grundton aus alle Intervalle bis zur Octave in der Dur- oder Moll-Tonart in ihrer vollkommenen Reinheit darstellt. Von keiner andern übertroffen, müsste man wünschen, an keine andere denken zu dürfen.

Aber das Gesetz der Töne enthält die **Unmöglichkeit**, sie überall anwenden zu können. Das Horn vermag sie darzustellen; auch der Violinist und Sänger suchen sie in ihrer möglichsten Reinheit anzuwenden: allein die meisten Instrumente und namentlich das Pf. und die Orgel **können** nicht nach dieser Temperatur gestimmt werden, da sie, streng genommen, nur in **einer einzigen** bei der Stimmung beliebig gewählten Tonart, ohne die geringste mögliche Ausweichung, in ihrer ungetrübten Reinheit angewandt werden kann.

Bekanntlich lässt sich ein Ton seiner Höhe nach durch Schwingungszahlen ausdrücken, die anzeigen, wie viele Schwingungen ein jenen Ton hervorbringender, schwingender Körper in der Secunde macht: wie z. B. unserm Orchester-$\bar{a}$ etwa 880 Schwingungen in der Secunde zukommen. Die durch physikalische Gesetze festgestellten Verhältnisse der Schwingungszahlen bei der mathematischen Temperatur findet man in der Loehr'schen Schrift §. 4. und gleich darauf §. 5. ein Beispiel von einer in mathematischer Temperatur stehenden Tonleiter.

Auch Scheibler gibt gleich Anfangs in der Schrift über mathematische Stimmung etc., auf einer Tafel eine mathematisch rein gestimmte Octave. Auf derselben Tafel wird aber auch die für jede besondere Tonart zu ändernde mathematische Temperatur, in Vibrationen berechnet, angegeben.

Es geht daraus hervor, dass man, ohne grosse Misstöne, nur in **einer** Tonart spielen kann. Sind

wir im Stande, die in der Loehr'schen Schrift §. 5. angegebenen Schwingungszahlen einer Octave zu geben, so wird uns diese aufs vollkommenste die mathematische Reinheit hören lassen. Die Scheibler'sche Methode gibt über das Verfahren dabei sichere Anleitung.

Was verstehen wir unter gleichschwebender Temperatur?

Herr Scheibler nennt sie in „seiner mathematischen Stimmung etc.“, gleichmässige Temperatur, die wenig bei der Orgel üblich seyn soll, und wonach man in Frankreich und England nicht einmal streben soll. Er verspricht den Grund davon später anzugeben, und ich vermuthe, da ich keinen andern gefunden habe, denselben in §. 9. zu finden, wo es heisst: „Bei der Orgel traten dem Stimmer einer gleichschwebenden Temperatur bisher eben die Stösse, die sich bei zwei zugleich ausgehaltenen, nicht im mathematisch reinen Verhältniss zu einander stehenden Orgeltönen durch sogenannte Schwebungen oder ein Missverhältniss ihrer verschiedenen Höhe kund geben, feindlich entgegen. Man wusste nur, dass sie nicht da seyn durften. Ihren Werth, nach welchem nur allein eine gleichschwebende und mathematische Stimmung correct zu finden sind, kannte man nicht, und konnte also auch nicht jenen Nutzen daraus ziehen.“ Auf den Gesetzen der Stösse bei allen Intervallen beruhen die Berechnungen der uns von Hrn. S. gegebenen Stimmungstafel, auch die Berechnungen der

Verhältnisse der Hülfstöne, womit besonders bei der Orgelstimmung andere Töne zu messen oder zu stimmen sind.

Wegen grosser Sicherheit der Scheibler'schen Methode in Erlangung einer gleichschwebenden Temperatur, hat man auch oft von dem Erfinder eine Anleitung zu einer nicht gleichschwebenden, aber guten Temperatur gewünscht. Im Verfolg der vergeblichen Untersuchungen darüber fand er, dass Marpurg in seinem Versuche über die musikalische Temperatur mit Recht nur die gleichschwebende empfehlen konnte.

Wie ist, nach Scheibler, die gleichschwebende Temperatur beschaffen? Wir haben schon wiederholt bemerkt, dass sie nach Scheiblers Tonmas mit grösster Sicherheit zu erlangen sei. Ihre Beschaffenheit bestimmt Hr. S. so: „Diejenigen, welche nach 6 oder 12 Gabeln, die nach dem Tonmas verfertigt sind, einen Flügel sorgfältig stimmen, werden durch ihr eigenes Gehör belehrt werden, dass sie früher nie eine correct gleichschwebende Temperatur gehört haben. Obgleich das feinste musikalische Gehör sie nicht finden kann, so erkennt es ihre Gegenwart doch gleich an, wenn sie einmal da ist.“ An einer andern Stelle sagt er: „Nach der gleichschwebenden Temperatur erlangt man nicht denselben, sondern einen andern, keinen reinen, sondern einen um eine unbekannte, dem Ohr unmessbare Grösse verschiedenen Ton, und man muss nach

die mathematische Temperatur bei der Orgelstimmung anwenden, und nimmt dabei das eingestrichene $\bar{a}$ zu 880 Vibrationen an, so wird §. 10 in der Loehr'schen Schrift die jedem andern Tone zukommende Vibrationszahl nachgewiesen, und es ergibt sich die höchste Reinheit dieser Temperatur nur mit dem Verweilen in der Tonart A.

Die nächste Ausweichung nach E trübt die Reinheit in *dur* und *moll* sehr, was aus der daselbst in Vibrationen angegebenen Abweichung der Intervalle für *moll* und *dur* in E zu ersehen ist.

Werden von dem zu 880 Vibrationen angenommenen $\bar{a}$ alle aufsteigenden Quinten oder, was dasselbe ist, absteigenden Quarten rein gestimmt, so zeigt sich nach 12 durchlaufenen Quinten das $\bar{a}$ bedeutend höher als es ursprünglich war, nämlich nach §. 11 um 12 Vibrationen höher. Noch auffallender ist der Unterschied, wenn, von dem $\bar{a}$ aus, drei aufsteigende oder absteigende grosse Terzen rein gestimmt werden; im ersten Fall erhält man das $\bar{a}$ über 20 Vibrationen zu tief, und im zweiten Falle über 21 Vibrationen zu hoch. — Hieraus folgt, dass bei einer Höhe von 880 Vibrationen eine Quinte etwa um 1 Vibr., den zwölften Theil des beim durchlaufenen Quintenzirkel sich ergebenden ganzen Unterschieds, und eine Terz etwa um 7 Vibr., den dritten Theil des obigen Unterschieds, abweichend gestimmt werden muss, wenn diese nothwendig sich ergebenden Unrichtigkeiten möglichst verkleinert und ausgeglichen werden sollen. (Bemerkenswerth ist,

dass bei einer Höhe von 440 Vibr. die Abweichung halb so gross, bei 660 dreiviertelmal so gross und bei andern Höhen verhältnissmäsig ist: also mit Zunahme der Höhe ist auch Zunahme der Abweichung, und mit Abnahme der Höhe auch Abnahme der Abweichung verbunden.) Demnach findet die möglichst kleine, bei allen Tönen gleiche Unrichtigkeit und mithin eine in allen Tonarten gleiche Unrichtigkeit in der gleichschwebenden Temperatur Statt.

Vergleichen wir nach §. 7 der Loehr'schen Schrift, was wir für $\overline{a}$ erhalten, wenn wir es nach dem eingestrichnen $\overline{d}$ als aufsteigende Quinte rein stimmen, so wird der Unterschied wirklich etwa 1 Vibr., und wenn wir's nach dem eingestrichnen $\overline{f}$ als aufsteigende grosse Terz rein stimmen, etwa 7 Vibr. betragen. Auch wird dasselbe bei allen übrigen Intervallen, die wir von einem A zu einem andern in der oben angegebenen Weise durchlaufen, der Fall seyn.

Welche Sicherheit kann man von der bisherigen Methode erwarten, das Pf. oder die Orgel gleichschwebend zu stimmen?

Der Stimmer geht gewöhnlich von dem kleinen a aus, und nachdem er dies zur erforderlichen, dem Instrument oder der Orchesterstimmnng gemässen Tonhöhe gebracht hat, stimmt er von diesem bald auf- bald abwärts nach Quinten mit dazwischen geschobenen Octaven, bis er auf diese Weise, nach

anderthalb durchlaufenen Octaven, alle 12 verschiedenen Töne gestimmt hat. Er weis nun nach dem Gesetz der gleichschwebenden Temperatur, dass dabei alle aufsteigenden Quinten etwas zu tief, und alle absteigenden etwas zu hoch gestimmt werden müssen; allein er hat dabei, wie auch bei den im weitern Verlaufe der Stimmung etwa angestellten Proben mit grossen Terzen und Dreiklängen, nur das Gehör zum Masstab, nach welchem er urtheilt, es müsse wohl ohngefähr so richtig seyn, welches eben so gewiss auch den geschicktesten Stimmer täuscht, als dieser mit den einzelnen von ihm vollbrachten Stimmungen nicht in demselben Mase zufrieden ist.

Es gehört eine ausserordentliche Uebung dazu, wenn bei solcher Stimmung durch so viele von einander abgeleitete Töne nicht grosse Fehler gemacht werden sollen. Gross sind sie nicht für den weniger Fähigen oder demjenigen, dem vielleicht nicht einmal etwas an der m ö g l i c h e n R e i n h e i t liegt, sondern weil sie bei einmal gehörter möglicher Vollendung oft wirklich nur allzuhörbar erscheinen. Man darf aber mit Sicherheit behaupten, dass bei dieser Methode kein Stimmer auf der ganzen Welt kleine Fehler vermeiden kann.

Auch Hr. Scheibler spricht an mehreren Stellen seiner „mathematischen Stimmung etc." über die grosse Unsicherheit der bisherigen gleichschwebenden Temperatur unserer Stimmer.

§. 8, wo er über die bisherige Unmöglichkeit spricht, die von ältern Theoretikern vorgeschlagene gleichschwebende Temperatur auszuführen, heisst es: „Auf dem langen Wege 88mal Ableitung von Ableitung, und dann unser geduldiges Ohr! da ist das Gelingen rein unmöglich.“ Auch §. 10 heisst es: „Niemand wird behaupten, 12 Saiten einer Aeolsharfe in vollkommenen *Unisono* stimmen zu können, wenn die 2te nach der 1ten
– 3te – – 2ten
– 4te – – 3ten etc.
bis endlich – 12te – – 11ten
stimmen muss. Unter einer Million von Versuchen wird keiner gelingen.“ Die zum Theil oben angeführte Stelle gehört auch hierher: „Beim gleichschwebend Temperiren sind die Hindernisse unberechenbar grösser. Man soll nicht denselben, sondern einen andern, keinen reinen, sondern einen um eine unbekannte, dem Ohr unmessbare Grösse verschiedenen Ton finden, dies zwölfmal Ableitung von Ableitung fortsetzen, und bei einem gegebenen Verhältniss correct temperirt anlangen!“ In §. 11 setzt er hinzu: „Es haben mir die berühmtesten Stimmer nichts überraschendes gesagt, wenn sie unaufgefordert gestanden, seit 30 bis 40 Jahren sei es ihnen kein einzigesmal gelungen, eine Stimmung zu Wege zu bringen, welche ihnen selbst genügt habe. Das Unmögliche gelingt weder in 40 noch in 1000 Jahren. Auch würde sich die Behauptung, nach dem Gehör auf dem bisherigen Wege richtig temperiren zu können, neben einem Tonmas und Pendel schlecht bewähren.“

Auch im Tonmesser spricht Hr. S. S. 45 über die bisherige Unmöglichkeit einer richtig gleichschwebenden Temperatur!

Welche Methode und welches Verfahren wendet Hr. Scheibler an, um die vollkommne Richtigkeit und Genauigkeit seiner gleichschwebenden Temperatur zu erlangen?

Wir haben eben die dabei zu lösende Aufgabe mit seinen eigenen Worten beschrieben, und dürfen hier darüber noch hinzusetzen, dass er das irrationale Tonquantum einer Octave unter die zwölf Stufen derselben möglichst gleichmässig zu vertheilen weis. Sein höchst zweckmässiges und sicheres Verfahren dabei kann ich aber hier auf diesen Blättern nur in einigen flüchtigen Bemerkungen andeuten.

Das Mittel zu unsrer bisherigen gleichschwebenden Stimmung bestand in „Ableitung von Ableitung". In seiner „mathematischen Stimmung etc." erklärt Hr. S. §. 13 die bei der Orgelstimmung anzuwendenden Hülfstöne, deren wir schon vorher gedachten, für keine Ableitung. Höchstens könne man d, g, g in der dazu angefertigten Stimmungstafel so nennen. Sie sind aber dann durch den Pendel gemessene Ableitungen, deren Richtigkeit die Richtigkeit einer nach dem Gehör gestimmten Octave weit übertrifft.

Hr. Scheibler hat nämlich durch vieljährige Arbeit ein Mittel gefunden, die Höhe der Töne genau zu messen, und zwar durch festbestimmte Merkmale, die sich aus dem Vergleiche zweier zugleich gehörten Töne ergeben. Das Hauptgesetz dieser durch festbestimmte Merkmale bewerkstelligten Tonmessung besteht darin, dass zwei Töne (etwa von gut gearbeiteten Gabeln) zugleich gehört, sobald sie um ein geringes von einander abweichen, eine gewisse Anzahl Stösse in einer bestimmten Zeit mit einander machen, und zwar um so mehr, je grösser die Abweichung ist, so dass sie zuletzt in einander übergehend nicht mehr hörbar sind. Was bisher über diese Stösse bekannt war, ist weder bestimmt genug festgestellt, noch hat es ein practisch brauchbares Resultat herbeigeführt. Hr. S. benutzte diese Stösse, um sich ein Tonmas von einem Ton bis zu seiner Octave, vom kleinen a bis zu dem eingestrichnen ā, in Stimmgabeln zu bilden. Er fing von dem kleinen a, dessen genaue Vibrationszahl er noch nicht kannte, aber später durch Schlüsse herausbrachte, an, und stimmte danach eine zweite Gabel um so viel höher, dass diese mit jenem a 4 Stösse in der Secunde machte; nach dieser zweiten Gabel stimmte er alsdann eine dritte ebenfalls um 4 Stösse in der Secunde höher, und fuhr auf diese Weise fort, bis er zur reinen Octave ā kam. Nun wusste er, wie viel Stösse sich vom kleinen a bis zu dessen Octave ā ergeben hatten: nämlich 220.

Wie er durch Schlüsse und Versuche den Unterschied zwischen Vibration und Stoss herausbrachte,

und wie er daraus sich ein Tonmas entwickelte, vermittelst welchem er nun nach solchen Stössen ein b, h, c und so alle übrigen Töne der gleichschwebenden Scale mit ihren Vibrationszahlen mathematisch genau auf Stimmgabeln übertragen, und damit im Stande war, jedes Instrument nach denselben genau gleichschwebend zu stimmen, das würde mich in diesen Blättern zu weit führen, und kann besser in den oben angeführten Schriften nachgelesen werden.

Noch zeichnet sich die Scheibler'sche Stimm-Methode dadurch vortheilhaft aus, dass die dabei angewandten Gabeln 40, 50 bis 80 Secunden tönen. Da sie durch die Wärme der Hand etwa um 1 Vibr., oder etwa 8 Pendelgrade tiefer werden, so wird jede Gabel vor dem Stimmen mit einem hölzernen Heft versehen, um sie bei dem Gebrauch nicht mit der Hand zu berühren. Auch wird dabei berücksichtigt, dass eine Gabel durch ein neues Heft verstimmt. Dem Uebel wird wahrscheinlich am hölzernen Heft abgeholfen werden können, sonst aber lese man im Tonmesser S. 47 und 48 nach, wo Hr. Scheibler über die grosse Sorgfalt bei Anfertigung der Gabeln spricht, um ihre höchstrichtige und genaue Stimmung zu erzielen. Die dort beschriebene Aufstellung der Gabeln beim Stimmen ist, nach einer brieflichen Mittheilung, verändert, und zweckmässiger auf ein Stimmkästchen gestellt, werden sie mittelst eines Hammers angeschlagen. Wird das Tonmas bei dem Thermometerstande gebraucht, bei welchem es gemacht ist, so wird sein Resultat um so richtiger seyn.

Wir haben bei der bisherigen Untersuchung einen Mangel in unsrer sonst blühenden Kunst erkannt, und das Bedürfniss bemerkbar gemacht, demselben zu entgehen; wir haben das aus Scheiblers herrlicher Entdeckung hervorgehende Mittel dazu schon kürzlich gedeutet, und die in jeder Hinsicht vollkommne Sicherheit seines Resultates kürzlich entwickelt. Seine Wichtigkeit ist schon daraus einleuchtend.

Es wird danach nicht mehr von ohngefähr beurtheilt, ob diese Quinte oder Terz wohl hoch oder tief genug seyn möge; sondern es wird mit mathematischer Gewissheit heissen: so hoch und nicht höher, so tief und nicht tiefer darf dieser Ton seyn, und so ist er vollkommen derjenige, der er seyn muss. Doch will ich

B.)

über die Wichtigkeit der Scheibler'schen Stimm-Methode noch einige besondere Bemerkungen hier folgen lassen, so weit dieoben angeführten Schriften nicht dazu anleiten.

In der Leipziger allgem. musikal. Zeitung v. J. 1835 giebt uns Hr. S. in Nr. 29 einen Aufsatz über „correct gleichschwebende Orgelstimmung nach Stössen". Die Redaction macht dazu folgende Bemerkung: „Die Bestrebungen des Hrn. Scheibler in seinen Schriften machen nicht auf flüchtiges Vergnügen einer leichten Unterhaltungslectüre, sondern auf dauernde Erhaltung ihres Werthes und auf Studium

Anspruch. Die Sache ist aber auch dafür von wesentlichem Nutzen, aus dem tausendfache Vergnügungen höherer Art, ja Belebung und Erhebung der Andacht von selbst, nicht blos für die Gegenwart, sondern und noch mehr auch für die Zukunft hervorgehen."

Nach S. ist die gleichschwebende Orgelstimmung weit weniger üblich als man denken sollte. Dem Stimmer einer gleichschwebenden Temperatur bei der Orgel traten bisher die Stösse feindlich entgegen. Ueberzeugt, dass sie nicht da seyn durften, verkannte man ihren Werth und konnte also auch keinen Nutzen daraus ziehen. Scheibler aber erreicht eben vermittelst der Stösse eine correct gleichschwebende und mathematische Temperatur, und sie kommen als ein sicheres, unfehlbares Mas auch der gleichschwebenden Orgelstimmung zu Hülfe. Er sagt darüber: „Das Princip, nach welchem Stimmgabeln so correct zu machen sind, lässt sich bei der Orgel leichter und interessanter anwenden." Die Richtigkeit der Gabeln wird durch die Stösse vermittelt; sie ergeben das bei der Anfertigung der Gabeln anzuwendende, und hier Princip genannte, Mas, welches bei der Orgelstimmung auch besonders seine Anwendung finden soll. Es wird leichter dabei angewandt, weil man eine Orgelpfeife leichter als eine Gabel dahin bringt, ihre Stösse mit dem Grundton genau nach Angabe des Pendels zu machen, da sie den Ton, also auch die Stösse, ununterbrochen forthält und man also die Fehler leichter finden und verbessern kann. — In-

teressanter wird die Orgelstimmung nach Stössen, weil dabei vielerlei Gattungen von Stössen, Terzen, Quarten, Quinten etc., vorkommen.

Die Benutzung der Stösse bei der Orgelstimmung erfodert nothwendig, einige Töne zu Hülfstönen zu machen, d. h., sie in ein Verhältniss zu bringen, welches gestattet, viele andere Töne bei recht gut zählbaren Stössen nach ihnen zu messen. Die Stossmessung wird sehr genau, wenn alle Töne von demselben Punkte, vom eingestrichnen $\bar{a}$ aus, ohne Ableitungen gemessen werden. Nach S. ist das kleine a weit sicherer zur correcten Octave vom $\bar{a}$ zu machen, wenn man nach diesem zuerst einen Hülfston (z. B. $\bar{d}$) zu x Stössen, und nach diesem, a auf denselben Pendel bringt, als wenn man a von dem eingestrichnen $\bar{a}$ nach dem Gehör ableitet. Ein Hülfston ist keine Ableitung, oder doch wenigstens eine durch den Pendel erwiesene.

Ueber das Verfahren bei der gleichschwebenden Orgelstimmung findet man in den Stimmungstafeln, welche in der „Scheibler'schen mathematischen Stimmung etc." und auch in der Loehr'schen Schrift enthalten sind, vollkommne Auskunft. In ersterer werden das kleine f und a als Hülfstöne angegeben, und in der Loehr'schen Schrift wird ihnen noch das eingestrichne $\bar{c}$ zugesellt.

Diese Darstellung der Möglichkeit der gleichschwebenden Temperatur bei der Orgelstimmung

deutet genugsam darauf hin, wie eine „Belebung und Erhebung der Andacht“ die natürliche Folge davon seyn muss. Die Kirchenorgeln in Crefeld sind sämmtlich so gestimmt. Die Sicherheit und Einfachheit des Verfahrens, verbunden mit der Unzulässigkeit der gewöhnlichen Temperatur, werden hoffentlich bald Theilnahme an der Sache erwecken. Ein Register ist ja bald gestimmt, und dann kann man urtheilen.

Nach S. sollte man auf Orgeln von vielen Registern eins oder mehrere mathematisch rein stimmen. Sie können natürlich nur allein, ohne andere, gebraucht werden; aber ihre wundervolle Wirkung nennt S. Sphären-Gesang. Von der Wirkung eines wirklich mathematisch reinen Accords kann man sich keinen Begriff machen, wenn man ihn nicht gehört hat. S. hat einen solchen zum Vergleich mit andern. Jeder der ihn hört, spricht sein frohes Erstaunen über seine wohlthuende Reinheit aus. Wie man ein solches Register auf einer Orgel stimmen kann, darüber findet man in der zuletzt angeführten Scheibler'schen Schrift vollkommne Auskunft, welcher auch eine besondere Stimmungstafel beigegeben ist.

Der Werth der Scheibler'schen Stimm-Methode bewährt sich kürzlich dadurch, dass sie die gleichschwebende Orgelstimmung durch die bisherigen hindernden, verschiedenen Stossgattungen sicher und unfehlbar zu erreichen weis, und dass sie auf den Flügel, bei dem jene Hindernisse nicht vorhanden

waren, da man bei ihm nur die Stösse des *Unisono* hört, eine höchst genaue gleichschwebende durch den Pendel erwiesene Temperatur überträgt, wodurch seine sogenannte bisherige gleichschwebende Stimmung erst die höchste Richtigkeit erhält.

Hr. S. theilt uns in seiner Anleitung zur Orgelstimmung ein Urtheil des Hrn. Capellm. Spohr über den Werth seiner Stimm-Methode mit. Hr. Spohr war in Crefeld, um „von Hrn. S. Arbeiten genaue Einsicht zu nehmen". Ersterer fand die Reinheit einer vorgefundenen nach Scheiblers Methode gestimmten Orgel und eines Flügels so vollkommen, dass er fürchtete, man werde, wenn man dergleichen mehr höre, künftig keine Orchestermusik mehr hören wollen.

Nicht Zweifel an der Wichtigkeit der Scheibler'schen Stimm-Methode, die Hr. Spohr durch obiges Urtheil bestätigt, vielmehr der Wunsch, sie in ihrem Werthe recht anerkannt zu sehen, lässt nicht ganz ungegründet eher an eine durch Scheiblers Erfindung zu erlangende grössere Reinheit der Orchesterstimmung, als an jenes durch Hrn. Spohr angedeutete Schicksal derselben glauben. Dabei bekenne ich aber auch gern meine beschränkte Einsicht in die Orchestermusik; auch kenne ich, wie schon bemerkt, den Erfolg der Methode nicht aus Erfahrung: die Gründe für meinen Glauben stelle ich deshalb als Frage auf.

Die mit fester Stimmung versehenen, im Orchester wirkenden Instrumente können nach Scheiblers

Temperatur gleichschwebend gestimmt werden. Herr Scheibler schrieb mir noch kürzlich: „Um Blase-Instrumente zu stimmen, muss man 12 F-Gabeln haben.“ In der Loehr'schen Schrift steht §. 13: „Und selbst bei Instrumenten, die nur jedesmal in einer Tonart und zwar rein, durch Veränderung aber auch in andern Tonarten ebenfalls rein gespielt werden, müssen die verschiedenen Grundtöne unter sich nicht minder gleichschwebend gestimmt werden.“

Nach letzterer Schrift, §. 3., vermag das Horn*) nur die mathematische Temperatur darzustellen; auch suchen der Violinist und der Sänger diese Temperatur in ihrer möglichsten Reinheit anzuwenden. Obgleich Hr. Scheibler die mathematisch reine Fortschreitung der Violinspieler und Sänger bezweifelt, so ist doch mit jener Temperatur schon ein Fortschritt in der reinen Orchesterstimmung vorhanden. — Diese hier angeführten Stellen lassen, nach meiner Ansicht, auch künftig eine gleichschwebendere Temperatur in der Orchestermusik hoffen. —

Der Ritter, Herr Neukom, schrieb im September 1836 an Herrn . . . ., beständigen Secretär der Königl. Akademie der Wissenschaften in . . . .

„— Da mir das Schriftchen des Hrn. Scheibler über seine 20jährigen acustischen Arbeiten in England bekannt wurde, so habe ich, um zu sehen ob

---

*) Das neue falsche Klapphorn aber nicht mehr.
d. V.

die Anwendung der .... Theorie entspreche, meinen Weg von London nach Paris über Crefeld genommen etc. Man hat unter meinen Augen ein Piano und eine Orgel nach dieser Theorie gestimmt, und Sie würden erstaunen, wenn Sie die Stösse mit einer mathematischen Genauigkeit nach dem Metronompendel reguliren sähen, etc. Es ist so leicht nach diesem Verfahren zu stimmen, dass man es bald selbst ausführen kann, da man nach einfachen und bestimmten Gesetzen verfährt, und nichts von der augenblicklichen Disposition des Stimmers abhängt. Der Erfolg ist, dass man weit schneller zurecht kommt, als nach dem Gehör, und immer dessen gewiss ist, was man zu thun hat. Auf der so temperirten Orgel kann man auf die kühnste Weise moduliren, was bei der Stimmung nach dem Gehör nie der Fall ist.

S. Neukom.

Hr. N. bezeichnet hier den Einfluss der Scheibler'schen gleichschwebenden Temperatur auf Melodie, Harmonie und Modulation mit kühner Modulation. Jede allein wird dem Ohre in höherer Reinheit vorübergeführt.

So urtheilen alle, welche Scheibler'sche Gabeln besitzen. So schreibt Herr M. Hauptmann unter den 28. Juni aus Cassel: „Ich freue mich sehr über den Besitz dieser Gabeln. Ich habe gleich am ersten Tage nach ihrem Empfang mein Instrument danach gestimmt, und es ist jetzt nach 3 Wochen noch reiner und wohlklingender als es je aus

den Händen des besten Clavierstimmers gekommen ist etc.." — Hr. Pape in Paris zahlt einem Stimmer 3000 Franks jährlich, um die Flügel seines Magazines nach der Scheibler'schen Methode zu stimmen, wobei er nur 6 Gabeln anwenden soll.

Der in der Scheibler'schen Stimm-Methode eingeübte Hr. Wortmann aus Crefeld kam im December v. J. in London an. Seine öffentliche Empfehlung in der Zeitung durch Hrn. Moscheles hatte die Ueberschrift: „Neue Erfindung ein Pf. und eine Orgel ganz vollkommen rein zu stimmen."

„Ich hatte die Freude, Hrn. W. aus Crefeld kennen zu lernen, welcher nach London gekommen ist, um einem lange gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen. Der Erfolg an der Stimmung meines Flügels hat meine Erwartung übertroffen. Es ist die Stimmungsart so sicher und unfehlbar durch mathematische Berechnung, dass dem feinsten Ohr nichts zu wünschen übrig bleibt."

Zu den einflussreichsten Männern, die nach und nach sich für die neue Stimm-Methode interessirten, gehörte der im Musikalischen besonders viel vermögende Lord Bungharsh, der Director der Königl. musikalischen Akademie, Hr. Patter, der Baron Smart, der Operndirector Hr. Benedict und der Director der italienischen Oper Hr. Prizzi. Am 29. März schrieb mir Hr. Scheibler: „Der nach 6 Gabeln stimmende Hr. W. stimmt bei Hofe und

bei allen Grossen und macht im eigentlichsten Sinne des Worts sein Glück."

Hr. Neukom, der in Crefeld und nachher in Düsseldorf die Orgelstimmung mitgeleitet hat, findet die Anwendung der Methode leicht. Da das Auge entscheidet, ob zwischen dem Tacte der Stösse und des Pendels eine genaue Uebereinstimmung sich findet, so ist man nie in Verlegenheit, ob ein Ton höher oder tiefer werden muss; man sieht es. Sollte man auch Anfangs hin und wieder um einige Pendelgrade irren, so macht dies etwa $\frac{1}{20}$ Vibration bei der Stimmungstafel aus, und geht nicht weiter auf andere Töne über.

Beobachtet man die vorgeschriebenen Pendel-Nummern der mittlern Colonne in der Stimmungstafel bei Stimmung der Normal-Tonleiter genau, so wird sie eine gleichschwebende Temperatur erhalten, die in dem Octavumfang etwa $1\frac{1}{2}$ Vibration von der vollkommnen Reinheit abweicht, diese Abweichung auf 9 Stufen oder Intervalle vertheilt, und wobei die Stufen a, $\bar{d}$, $\bar{e}$ und $\bar{a}$ vollkommen rein sind. Wer den Erfolg einer solchen reinen Stimmung gehört hat, der wird sich bei diesem Stimmverfahren alle Mühe geben, die darin gebotene vollkommne Reinheit ganz zu erreichen. Auf ein Instrument übergetragen, bleiben ihre kleinen, später sich ergebenden Abweichungen dem Ohr unbemerkbar. Hr. Neukom fand daher eine im Jahr vorher gestimmte Kirchenorgel vortrefflich richtig gleichschwebend; doch erkannte er erst bei neuer

Stimmung, wie weit die vollkommene Reinheit gebracht werden könne.

Das Verfahren dabei führt es mit sich, dass alle spätere Stimmungen nur Revisionen der früheren sind, und man kann schon vermittelst eines Fingers sich versichern, ob der Ton nach der erforderlichen hohen oder tiefen Seite sich neigt.

Die Stimmung der Normal-Scala a – $\bar{a}$, nach welcher alle andern gestimmt werden, erfordert zuerst noch keine Stunde Zeit. (Es ist hier von der Orgelstimmung die Rede.) Später, wo alle Töne, der Vorschrift gemäs, in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe dem Grundtone schon näher stehen, braucht man weit weniger Zeit. Man hat nämlich dann nicht nöthig, die zu stimmenden Töne erst oberflächlich rein mit dem Grundtone zu stimmen, sondern man hat nur die Geschwindigkeit der Stösse zu reguliren. Sind die Töne durch das Tonmaas einmal in gehörige Stimmung gebracht, so weichen sie von selbst nicht so weit ab, dass sie ihre Stösse in der Höhe zum Messtone machen, die sie früher in der Tiefe mit ihm gemacht haben. Ein Ton kann in seiner Höhe und in seiner Tiefe mit dem Messtone stossen. Seine Stimmung steht aber in dem ersten Falle ganz anders, als in dem zweiten. Daher ist es bei dem ersten Stimmen der Normal-Scala nöthig, den zu stimmenden Ton erst ohngefähr rein nach dem Messtone zu stimmen, ehe man jenen dahin bringt, dass er vorschriftsmässig seine Stösse mit dem letztern macht. Diese

ohngefähre Stimmung lässt uns dann leicht die erforderliche Höhe des zu messenden Tones zum Messtone finden, um die Stösse zwischen beiden genau nach dem Pendel reguliren zu können. Sie verwahrt uns vor der falschen Stossmessung, die erfolgen würde, wenn der zu stimmende Ton seine Stösse in tieferer Stimmung zum Messtone uns gäbe, während seine höhere Stimmung uns dabei Bedürfniss wäre.

Schwiening.

Das Fest
der Inauguration des *Gutenberg-Monumentes in Mainz,*
am 14., 15. und 16. August 1837.

Drei Tage nenn' ich Euch, freudenschwer,
Ihr Preis tönt von Munde zu Munde;
Und schwieg auch die Stimme von Aussen her,
Das Herz doch gäb' davon Kunde. —

Es wäre wirklich eine zu harte Aufgabe für uns, aus diesem grossartigen, wahrhaft europäischen Feste, das zu einem harmonischen Ganzen so allerliebst angeordnet war, einen einzelnen Theil — den musikalischen — herauszunehmen und isolirt zu besprechen; da derselbe, obgleich für uns der bei Weitem interessanteste, doch in seiner Abgerissenheit immer bedeutend verlieren müsste; und da überdies bei allen Feierlichkeiten die Musik vorgeherrscht oder wenigstens mitgewirkt hat, so rechnen wir, musikalischer Leser, auf deine gütige Nachsicht und nachsichtige Güte, wenn wir in nachfolgenden Zeilen auch das Nichtmusikalische ein wenig berühren. —

Schon der Vortag des Festes war reich an Augen- und Ohrenweide. Der Morgen desselben lud uns zu einer Generalprobe des Oratoriums „Gutenberg", deren Ertrag zum Besten der Armen bestimmt war; am Nachmittag erbebte der geräumige Hof der Realschule von den Tausend Stimmen der zu einer Hauptprobe des Neukom'schen *Te Deum* versammelten Sänger,

Der heiterste Himmel strahlt dauernd hernieder,
Die Sonne befeuert die feurigsten Lieder;
Verwünscht drum nicht danklos ihr freundliches Blitzen,
Müsst ihr unter Sonnen- und Regenschirm schwitzen!

Indessen hier Chöre an Chöre sich fügen,
Eilt dort man entgegen den Buchdruckerzügen,
Die festlich von Norden und Süden anlangen,
Vom Jubel der harrenden Menge empfangen.

Der Abend selbst darf uns nicht lustlos vergehen,
Er lässt uns Held Gutenberg doppelt gar sehen:
Wir schauen ihn wäss'rig auf trockenem Lande *)
Und feurig im Wasser vom volkreichen Strande. **)

Montag, den 14. August, bewegte sich schon in früher Stunde, angeführt von der volltönenden kais. östreichischen Regimentsmusik, ein sehr glänzender, grosser Zug, gebildet von der männlichen Schuljugend, von den Corporationen der Buchdrucker und Schriftgiesser, von den Autoritäten der Stadt und den verschiedenen Deputationen etc., mit den prachtvollsten Fahnen und Abzeichen geziert, durch einige der Hauptstrassen der Stadt nach dem Dome, wo der Bischof ein feierliches Hochamt hielt.

Unterdessen versammelte sich auf dem Gutenbergsplatze, in dessen Mitte das Monument thront, und auf den benachbarten Plätzen und Strassen eine unübersehbare Menschenmenge; auf dem eigens hierzu erbauten, mit den Fahnen und Wappenschildern vieler Städte kostbar geschmückten Amphitheater, in dem Circus rund um das Denkmal, an allen Fenstern, auf Mauern, Dächern,

---

*) Gutenberg von Birch-Pfeiffer, im Theater aufgeführt. *Anm. d. Verf.*

**) Gutenberg, in Transparent trefflich gemalt, wurde auf einem schön gezierten Schiffe aufgestellt, das, von zahllosen, ebenfalls illuminirten Kähnen umschwärmt, langsam den Rhein herabfuhr. — *Anm. d. Verf.*

Thürmen weithin im Umkreise, war Kopf an Kopf gedrängt. — Die Statue war aus dem Trauersacke, womit man sie bekleidet hatte — wahrscheinlich zur Abbüssung der bisher von vielen Seiten gegen sie verübten Sünden — seit gestern in eine zeltartige, freundlichere Umhüllung gekleidet. — Im Hintergrunde, terrassenförmig beinahe bis zur Mitte des Thurmes der Johanniskirche emporsteigend, erhob sich eine grosse Bühne, die mit mehr als 1000 Sängern und sämmtlichen Musikern der preussischen Garnison überdeckt war.

Und als der Zug nun aus dem Dom entkommen,
Die ihm bestimmten Plätze eingenommen,
Da tönt' von tausendstimm'gem Chor
Ein mächtig Danklied zu dem Herrn empor.

Wessen Herz konnte so steinern sein, dass es nicht von der Wirkung des auf's vollkommenste executirten *Te Deum*'s von Sigismund Neukom *) innigst ergriffen wurde? Der einfach würdige, in Anlage und Durchführung höchst originelle, durch effectvolle Militärmusik mächtig gestützte und gehobene Unisono-Gesang musste nothwendig eine der hohen Feier entsprechende Kraft üben, wäre er selbst nicht mit den gewaltigen Trommelwirbeln und noch gewaltigern Kanonensalven durchwirkt gewesen. Der, in seiner Person und in seinen Werken gleich liebenswürdige Compositeur, die Augen durch einen mächtigen Schirm gegen die Sonne, die Hand mit einem weissen Commando-Stabe gegen jedes mögliche Schwanken der Chöre bewaffnet, dirigirte selbst von hohem Standpunkte aus das Ganze, bei welchem die trefflich eingeübte Schuljugend, die Mitglieder der Liedertafel, und sehr viele Sänger von Mainz und den Nachbarorten mitwirkten.

---

*) Nunmehr im Stich erschienen bei B. Schott's Söhnen in Mainz. Eine Beurtheilung des grossartigen Werkes wird im nächsten Hefte folgen.

Anm. d. Red.

Hierauf begann der Präsident der Commission,
Die zur Errichtung dieses Denkmals auserkohren,
Geleitet zum erhab'nen Rednerthron,
Ein Cicero, die Red', die leider! ging verloren;
Denn beinah' Niemand konnte ihn verstehen:
Das war jedoch schon längst vorherzusehen. —
Auf seinen Wink ward rasch die Hülle weggezogen,
Von der das Monument bis jetzt war überdacht.
Ha, die Erwartung hat uns wahrlich nicht betrogen,
Und herrlich sehen wir das Meisterwerk vollbracht!
Und endlos Jauchzen hallet durch die Lüfte,
Stürmt weiter mit der Wonne Flügellauf;
Des freud'gen Dankes süsse Weihrauchdüfte,
Sie steigen jubelnd zu dem Himmel auf!

Dem Drängen der Zeit oder auch vielleicht des Hungers, der in einem oder dem andern Mitgliede des Fest-Comitee's wüthen mochte, scheint es zuzuschreiben zu sein, dass die demnächst beginnende Festouverture von Ries gleich nach ihrem pompösen Anfange plötzlich unterbrochen wurde, um den Worten des Hrn. Bürgermeisters, die eben so unhörbar wie die des frühern Redners in die Lüfte verklangen, das Feld zu räumen.

Während nun auf dem Platze selbst, vor dem Monumente, Lettern gegossen, ein Lied gesetzt, gedruckt und unter die Menge vertheilt wurde, trugen die vereinten drei preussischen Regimentsmusiken die Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber vor, in deren Schlusssatz: *God save the King*, das anwesende Sängerpersonal und im Chorus das ganze Publikum mit den Worten: „Heil dir, Moguntia! etc.“ feierlich einstimmte. —

„Um des Himmels Willen, beste, liebste Herrn!“ ächzte uns auf dem Heimwege ein wohlbeleibter Mann, mit Angstschweiss überbadet, an; „wo ist die Beherbergungs-Commission zu treffen? Ich habe schon seit einigen Wochen ein Billet zum heutigen Festmahle bestellt, dasselbe aber noch nicht erhalten. Liebste, beste Herrn! helfen sie mir! Ich bin verloren, wenn ich nicht zum

Essen komme!" Innerlich lächelnd wiesen wir den guten, dicken Verzweifelnden zurecht und hoffen, dass er an der solennen Mittagstafel im grossen Cassinosaale, wo es recht cordial und jovial hergegangen sein soll, durch die ausgesuchtesten Speisen und feinsten Weine vollen Ersatz für seine Todesangst gefunden hat. Wir selbst zogen es vor, uns mit einer ganz einfachen Mittagssuppe zu begnügen und durch einen gesunden Spaziergang in der paradiesischen Umgegend von Mainz zu dem Abende vorzubereiten, der uns die Hauptperle der musikalischen Festlichkeiten, das Oratorium „*Gutenberg*", Gedicht von Giesebrecht, Musik von Löwe, vorführte.

In dem Gedichte des Oratoriums, dessen Anachronismen, Verstösse gegen die Geschichte und Wahrscheinlichkeit man als poëtische Licenzen an- und übersehen muss, werden einzelne Geschraubtheiten in Ausdrücken und Gedanken durch eine reiche Menge dichterischer Schönheiten vielfach überwogen. Der Inhalt desselben ist kürzlich folgender: Die Bürger von Mainz widersetzen sich, zu Gunsten ihres Kurfürsten Diether, heftig dem von Pabst und Kaiser ernannten Gegen-Kurfürsten, Adolph von Nassau, der gegen die Stadt heranrückt und sie auch in nächtlichem Sturme erobert. Gutenberg hält sich fern von diesen Händeln, an denen Faust thätigen Antheil nimmt, und beklagt nur, dass seine Kunst, ihm von Letzterem entrissen, nicht mehr dem Dienste der Kirche, dem er sie allein bestimmt hätte, geweiht wäre, sondern zu fremden, schädlichen Zwecken missbraucht würde; dennoch wird er, nebst Faust, vor das Tribunal des siegreichen Kurfürsten Adolph gezogen und der Zauberkunst angeklagt; hier aber freigesprochen, zum Hüter der neuen Kunst und zum kurfürstlichen Dienstmanne ernannt. —

In Plan und Anlage scheint uns gefehlt zu sein, dass Gutenberg, der Held der dramatischen Dichtung, in dessen Persönlichkeit schon die Geschichte so viel wahrhaft

Tragisches gelegt hat, durchaus nicht als kräftig eingreifend, sondern nur nachdenkend, plaudernd und jammernd dargestellt ist; wir hätten ihn lieber in dem Verklärungskranze des Verdienstes, von dem erhebenden Bewusstsein, eine so herrliche Erfindung gemacht zu haben, über die kleinlichen Verlegenheiten der Erde emporgetragen, als in Schlafrock und Nachtmütze träumend oder an den Armensünderstuhl gefesselt gesehen.

Mit wahrer Schöpferkraft hat Löwe den Worten des Dichters Bewegung und Leben eingehaucht, und auch durch dieses neue Werk wieder seinen Ruf als reichbegabter Tonsetzer aufs Schönste bethätigt. Ueber Löwe's Eigenthümlichkeiten, über seine ausgezeichnete Auffassungs- und Darstellungsgabe ist in allen musikalischen Blättern, so auch mehrmals in diesen, so rühmlich und ausführlich gesprochen worden, dass wir, um nicht wiederholen zu müssen, hier davon schweigen können. Als vorzüglich gelungen mögten wir in vorliegendem Oratorium das Duett zwischen Faust und Gutenberg, die Trichorie No. 10, den Chor No. 12 und den Schluss-Chor mit herrlich durchgeführter Fuge *a tre soggetti*, hervorheben. *)

---

*) Das Oratorium *Gutenberg* von Löwe ist seiner königl. Hoheit, dem Grossherzoge von Hessen gewidmet, und so wie das seiner königl. Hoheit, dem Erb-Grossherzoge, dedicirte *Te deum* von Neukom, aufs prachtvollste ausgestattet, in Partitur, Clavierauszug und einzelnen Stimmen, im Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen. — Ebendaselbst ist auch ein *Souvenir du Te Deum* etc. für Pianoforte von Chr. Rummel verlegt, das jedem Clavierspieler eine dankenswerthe Erinnerung an das Fest und zugleich ein vorzüglich gelungenes, die schönsten Motive des Neukom'schen *Te Deum's* aufs brillanteste durchführendes Meisterwerk des berühmten Compositeurs bietet. *d. Vf.*

Auch von der Tondichtung des genialen Löwe werden wir eine ausführlich besprechende Anzeige nächstens liefern. *d. Rd.*

Die Aufführung geschah in dem ausgezeichnet schönen Theatersaale, durch die Mainzer Liedertafel (alles Lob diesem ehrenwerthe Vereine, der hinsichtlich seiner Leistungen und seiner Thätigkeit gewiss nur wenige seines Gleichen findet, und der in Mainz von solchem Ansehn, solcher Bedeutsamkeit ist, dass selbst die vornehmsten Beamten es sich zur Ehre rechnen, ihm anzugehören, und dass der Magistrat die Bildung der verschiedenen Commissionen, die Anordnung und Ausführung aller Festlichkeiten, den Mitgliedern des Vereins, und — wie die Erfahrung zeigte — gewiss zur grössten Ehre der Stadt gänzlich überliess) in Verbindung mit dem dortigen Damen-Gesangvereine und mit mehreren musikalischen Gesellschaften aus näheren und ferneren Städten (Wiesbaden, Frankfurt, Offenbach, Hanau, Giesen, Worms etc.), unter der trefflichen Direction des mit eben so tüchtigen musikalischen Kenntnissen, als Energie und Geschmack ausgerüsteten Musikdirectors der Liedertafel, Herrn F. Messer, der wohl in den herzlichen Dankesworten des persönlich hier anwesenden Componisten einigermasen Belohnung für seine vielfachen Anstrengungen fand. Die Chöre, von mehr als 300 Sängern und Sängerinnen gebildet, waren wohl einstudirt und von unbeschreiblicher Wirkung; die Soli's wurden theils von hiesigen Dilettanten, theils von auswärtigen Künstlern, im Allgemeinen gut vorgetragen; Herr Linker, vom Meklenburg-Schweriner Theater, sang die Partie des *Gutenberg* mit Kraft und Würde, und zeigte eine sonore, biegsame und sehr umfangreiche Stimme; die Palme wurde aber einstimmig Herrn Haizinger von Carlsruhe zuerkannt, der durch seine glänzenden Gesangesmittel, durch seinen lebenskräftigen, wunderbar gewandten Vortrag, besonders in der — vielleicht nur etwas zu sehr rossinirenden — Tenorarie des Kurfürsten No. 14 das ganze Auditorium zum höchsten Entzücken fortriss. —

Am nächsten Tage, nach dem Mittagsessen,
Eilt Alles zu dem neuen Thor;
Gleich Bienenschwärmen, nicht zu messen,
Summt Mann und Weib und Kind hervor.

Das Schifferstechen auf dem Rheine,
Der Wimpel festleih bunte Pracht,
Die ziehen mächtig Gross' und Kleine;
An Hitz' und Hühneraug' wird nicht gedacht.

Den Schwimmer-, Kletter-, Springer-Künsten
Erschallt manch' donnerndes Hallo!
Belohnt mit reichlichen Gewinnsten,
Zieh'n fort die Sieger seelenfroh.

Kaum senkt die Nacht den düster'n Schleier,
Da regt sich Alles, drängt und rennt;
Der Fackelzug in schöner Feier
Bewegt sich jetzt zum Monument.

Der Glanz belebt das Erzgebilde;
Zur Feier wird der Jubellaut.
Wie von dem Thron voll Ernst und Milde
Der Triumphator niederschaut. —

Eilig, ihr Freunde, zum Ball nun gerüstet!
Schnell hin zur Ereude, zum wogenden Tanz!
Kommt nur, ihr findet hier, was euch gelüstet,
Blumen und Damen in herrlichem Kranz!

Glänzende Locken und strahlende Augen,
Liebliche Händchen und Füsschen genug!
Lasst in den Strom süsser Wonne uns tauchen!
Kurz währt die Freude; erhascht sie im Flug!

Wenn wir Dich nun, theurer Leser, nachdem Du Dich von den Strapatzen des Balls durch einen kurzen Schlummer nothdürftig erholt, Deinen Caffée geschlürft und dabei ein Pfeifchen Gutenbergs-Knaster gemüthlich geraucht hast, in den Saal des Casino-Gebäudes geleiten, wo sich die Herrn Buchhändler und ihre Handlanger, die Gelehrten, zu ernster Berathung versammeln: ich glaube, Du weist es mir am Ende doch noch Dank. Setze Dich nur ganz ruhig auf diesen gepolsterten Sessel, und lasse Dir einige der Leutchen, die sich hier hervorthun, nennen. Siehst Du, der Mann, der so freundlich darein schaut, das ist Wedekind von Darmstadt; und da der ernste junge Mann, der so gründlich die Fragen theilt, ist Dr. Gutzkow; und hier der mächtig sprudelnde Redner ist Aull von Mainz; und dort der begeisternd Sprechende mit dem blonden Schnurrbart ist der Leip-

ziger Wigand; Du wirst mir aber gewiss beistimmen, dass unser Nachbar hier, Herr Campe aus Nürnberg, durch seine nestorische Beredsamkeit am meisten zu der Schlussbestimmung beitrug: „dass das Säcularfest der „Erfindung Gutenberg's am 24. Juni, dem Johannestage, „des Jahres 1840 gefeiert werden solle." —

„Dort, wo sich Main und Rhein verbinden,
Prangt eines Gartens Wunderpracht;
Ihr mögt' wohl keinen Ort mehr finden,
Den die Natur so reich bedacht.

Die neue Anlag' (die sein Name,
Den Mancher schon begeistert pries,)
Zeigt uns in weitem Panorame
Europens schönes Paradies.

Hier fanden sich am Nachmittage
Viel tausend frohe Menschen ein;
Sie wünschen, trotz der Hitze Plage,
Bei'm Militär-Concert zu sein.

Es einen sich zum Künstlerkampfe
Die Musiker der Garnison,
Und streiten, fern vom Pulverdampfe,
Heut' um der Tonkunst Ehrenkron'. — *)

---

*) Hier würde auch die grosse Ouverture von Ries mit dem Siegesmarsch, die bei der Feier der Enthüllung so unerfreulich unterbrochen worden war, durch die vereinten preussischen Musikchöre so vortrefflich ausgeführt, dass die Versammlung in lauten Beifall ausbrach. Es drang sich uns hier aufs Neue die Bemerkung auf, wie unendlich viel es darauf ankommt, dass die Pieçen für Militärmusik von Kunstgebildeten und Kunstverständigen und nicht von Stümpern, wie es leider gar oft zu geschehen pflegt, arrangirt werden; die übrigen Tonstücke nämlich, welche hier vorgetragen wurden, waren alle wohl ausgewählt, machten aber, und zwar allein desswegen, weil sie weniger gut arrangirt waren, bei Weitem keine solch imposante Wirkung, wie die Ries'sche Ouverture, die von Küffner mit grosser Geschicklichkeit und Kenntniss aller Instrumenten-Effekte vortrefflich bearbeitet ist.

Diese Ouverture, so wie der herrliche Siegesmarsch allein, sind im Verlage von B. Schott's Söhnen in

Der Abend auch war freudentönig
Und musikalisch ausgeziert;
Denn Weber's reicher Elfenkönig
Ward uns recht artig vorgeführt. *)

Und so ertheilt' bei diesem Feste,
In wohlgetroff'nem Zwischenraum,
Der lieblichsüssen Gaben beste
Der Tonkunst blüthenreicher Baum.

Des Oratoriums Gesänge,
Das Kirchenlied hob Herz und Blick;
Dann an der Oper heit're Klänge
Reiht' schön sich Ball- und Kriegs-Musik.

An reichen Zügen, Prachtgeschenken,
An Feierliedern fehlt **) es nicht;
Gern' mögt' ich ihrer all gedenken;
Doch Schade, dass der Raum gebricht.

Dank Dir, Du Pflegerin der Musen,
Du Stätte alter Gastlichkeit!
Fest mög' in dir die Freude fussen,
Und Trübsal bleib' dir ewig weit!

Blüh' immerfort in deinen Söhnen,
Du schönste Zier des stolzen Rheins;
Und Ruhm und Preis soll stets ertönen
Dir, gutes, theures, bied'res Mainz!!!

M. G. Friederich.

---

verschiedenen, immer aber vorzüglichen Bearbeitungen erschienen. *d. Vf.*

*) Wenn wir hier bemerken, dass Mad. Pirscher aus Mannheim als Rezia, und Herr Haizinger als Hüon auftraten, so glauben wir, über die glänzende Durchführung dieser beiden Hauptpartien des Weberschen *Oberon* kein Wort mehr beifügen zu müssen.

**) Eine recht interessante Vergleichung bieten 3 ausgezeichnete, von B. Schott's Söhnen verlegte Bearbeitungen des wirklich inhaltschweren Giesebrechtschen Gedichtes „*Gutenberg's Bild*", deren eine Löwe, die zweite Czerny, die dritte (mit ganz durchcomponirtem Texte) Almenräder zum Verfasser haben.

Noch ein Wort
über
musikalische Preisaufgaben.

Dieser Gegenstand ist zwar neuerdings, in Folge der Wiener Sinfonieensache, von mehreren Seiten her besprochen und beleuchtet worden; doch möchten dabey noch folgende bisher meines Wissens entweder nur beyläufig berührte, oder noch gar nicht erörterte Puncte in Betracht kommen.

I.

Preisaufgaben und Preisvertheilungen sind schon in der klassischen Zeit der Griechen und Römer als ein wirksames Mittel betrachtet worden, um begabte Geister zu energischer Kraftanstrengung anzuregen und sie zu tüchtigen Leistungen in Kunst und Wissenschaft zu spornen — und die meisten Akademieen bedienen sich auch jetzt noch dieses Anregungsmittels mit dem besten Erfolge. Eine reiche Anzahl wahrhaft ausgezeichneter wissenschaftlicher Arbeiten und trefflicher Kunstwerke ist bereits dadurch ins Leben gerufen worden und nicht wenige hochachtbare Gelehrte und Künstler erhielten dadurch die erste Veranlassung, die Laufbahn zu betreten, auf welcher sie späterhin so ruhmvoll fortschritten. Es handelt sich ja auch bey solchen Preisaufgaben nicht blos um den klingenden Sold, sondern vorzüglich um die Ehre des Sieges, und wenn auch jener nicht den ächten Genius auf den Kampfplatz zu locken vermag, so wird doch diese leicht durch ihren geistigen Stachel ihn hintreiben und ihm eine Anregung geben, deren auch die Besten und Tüchtigsten nicht ganz zu entrathen vermögen. Kurz die Sache der Preisaufgaben

und Preisvertheilungen hat sich seit langer Zeit als eine so gute und erspriessliche bewährt, dass man mit Recht darauf denkt, die letzteren nach allen Seiten hin zu vervielfältigen.

II.

Sollen indess solche Preisaufgaben ihrem Zwecke genügen, so müssen sie möglichst klar und bestimmt gefasst und genau begränzt seyn. Betreffen sie Kunstwerke, so ist es nöthig, dass nicht nur die Form, sondern auch der Inhalt genau bezeichnet werde, damit der Preisbewerber wisse, was er eigentlich und wie er es zu geben habe, und der Richter eine feste Basis zur Beurtheilung des Gegebenen gewinne. Diesen Anforderungen scheint nun aber die Wiener Aufgabe nicht entsprochen zu haben. Der durch sie gesetzte Gegenstand erschien weder der Form noch dem Inhalte nach genau bestimmt und abgegränzt. Sie war vielmehr so allgemein gefasst, dass sie den Bewerbenden durchaus keinen bestimmten Ziel- und Anhaltepunkt für ihr künstlerisches Streben darbot und durch die reiche Anzahl und grosse Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit, welche sie eben in ihrer unbestimmten Fassung in's Leben rief, selbst die verständigsten, umsichtigsten und unbefangensten Kunstrichter in Verlegenheit bringen und in eine missliche Stellung versetzen musste.

Das Missliche der Wiener Aufgabe lag zunächst darin, dass sie ganz darüber in Ungewissheit liess, ob man in den einzureichenden Werken mehr die ältere, strengere, oder die neuere, doch in vieler Hinsicht freyer und weiter gewordene Form der Sinfonie vorzugsweise beachtet sehen wollte. So konnten nun die Preisbewerber durchaus nicht wissen, nach welcher Decke sie sich zu strecken hätten. Die Kunstrichter konnten ja der älteren oder der neueren Form, einem strengeren oder einem freyeren Style den Vorzug geben. So mussten nun jene befürchten, schon ganz von vorn herein nach der

einen oder der anderen Seite hin den Weg zur Siegerkrone zu verfehlen. Demnach hätte wohl die Form und der Styl, deh man beachtet zu sehen wünschte, in der Aufgabe möglichst genau bestimmt werden müssen.

Noch unbestimmter aber als in formaler erscheint jene in materialer Hinsicht. Die Form der Sinfonie ist nehmlich eine so grosse und vielumfassende, dass in ihr, in gleich vollkommener Weise, die allermannigfaltigsten und heterogensten Gegenstände zur Darstellung gelingen können, wie es denn die vorhandenen klassischen Werke grosser Meister in diesem Fache sattsam bezeugen. Betrachten wir nur zwey Werke eines und desselben Meisters: die *Sinfonia eroica* und die Pastoral-Sinfonie. Wie unendlich verschieden sind beyde ihrem Inhalte, ihrer Tendenz, ihrem Character nach! Welcher von beyden wäre nun wohl, gesetzt, sie hätten sich darum beworben, der Preis zuzusprechen? Es leuchtet ein, dass sich diese Frage weder zu Gunsten der einen noch der anderen entscheiden lässt. Beyde Werke sind nehmlich, jedes in seiner Art, gleich trefflich, gleich vollkommen. Da sie sich aber, bei der totalen Verschiedenheit in Inhalt, Tendenz, Character, durchaus nicht coordiniren lassen, so können sie auch gegeneinander nicht subordinirt werden, eben so wenig wie sich dies etwa bey Göthe's Faust, Tasso, Götz, Iphigenia u. s. w. thun liesse. Blos bey gleichartigen Kunstwerken lässt sich mit rationaler Sicherheit entscheiden, welches unter vielen das vollkommenste sey. Soll aber eine solche Entscheidung sich über durchaus ungleichartige erstrekken, so kann nur die individuelle Vorliebe für die eine oder andere Weise, für diesen oder jenen Gegenstand ein Urtheil fällen.

Hiernach wird sich das Missliche der Wiener Aufgabe von selbst ergeben. In ihrer ganz unbestimmten Fassung rief sie eine grosse Menge von Werken hervor, deren Verfasser, wie es manche

Mottozeichnungen deutlich genug zu erkennen gaben, zum Theil ganz eigenthümliche und unter einander sehr verschiedene Tendenzen verfolgt haben mögen. Wenn nun aber unter den 58 Preisbewerbern auch nur 10 tüchtige Künstler sich befanden; wenn von diesen 10 jeder einen ganz verschiedenartigen Gegenstand mit poëtischer Kraft ergriff, ihn in angemessener Form mit Geist und Geschick behandelte und so ein in seiner Art tüchtiges, ja vielleicht höchst ausgezeichnetes und vollkommenes Werk im Tragischen oder im Idyllischen, oder im Humoristischen, oder in irgend einem beliebigen anderen *Genre* lieferte, so war damit auch die totale Unmöglichkeit einer sicheren und unantastbaren Entscheidung darüber gegeben, welches unter so vielen unter sich ganz verschiedenartigen Werken das Vollkommenste sey.

Diess hätte nicht der Fall seyn können, wenn durch die Aufgabe die Form, der Styl, der Inhalt, die Tendenz der einzureichenden Werke möglichst genau bestimmt worden wäre. Man konnte z. B. mit Beziehung auf passende Bibelstellen das so wenig angebaute Fach der religiösen Sinfonie zur Aufgabe machen und Instrumentalwerke für das Weinachts-, Oster- oder Pfingstfest verlangen. Man konnte mit Beziehung auf irgend ein Gedicht, oder Gemälde oder Ereigniss, irgend einen anderen, vielleicht in's Humoristische einschlagenden Gegenstand zur musikalischen Behandlung anempfehlen. Da hätten die Preisbewerber sicher gewusst, was sie sollten und die Kunstrichter wären dann in den Stand gesetzt worden, aus den gleichartigen Werken das Gelungenste mit unangreifbarer Sicherheit hervorzuheben, während unter den gegebenen Umständen, wo es galt, unter so vielen ungleichartigen Werken, welche nichts als den regen Namen Sinfonie und die allgemeinen, schwankenden Lineamente der Sinfonieenform mit einander gemein hätten, das vollkommenste herauszufinden, wohl selbst auch der delphische Gott keinen sicheren und unantastbaren Bescheid zu geben vermocht hätte.

Demzufolge halten wir es für sehr unrecht, wenn man, wie es von mehreren Seiten her geschehen ist, die Wiener Kunstrichter der Parteylichkeit bezüchtigt. Sie haben unstreitig ein tüchtiges und verdienstvolles Werk gekrönt, dasjenige, welches unter den vielen ihren individuellen Anforderungen, welche vielleicht vorzugsweise auf strengere Form und Haltung und Gewandtheit in der Kunst des höheren Satzes hinzielten, am meisten entsprach. An drey, vier anderen Orten würden andere Richter, einen anderen Maasstab anlegend, vielleicht drey, vier andere Werke gekrönt haben und eben mit eben so grossem Unrecht den Vorwurf der Parteylichkeit erlitten haben.

So sehr also auch die Wiederholung solcher olympischen Kampfspiele zu wünschen ist, so können sie sich doch nur bey einer durchaus klaren, der Form und dem Inhalte nach möglichst genau begränzten Fassung der Aufgaben als wahrhaft erspriesslich erweisen. Wo diese fehlt, da verleitet man den Künstler zu einem Schuss in's Blaue und legt dann dem Richter eine Sache vor, welche sich niemals nach festen Prinzipien und eben desshalb auch nicht mit allgemeiner Billigung und zu aller Zufriedenheit lösen lässt, und es ist daher sowohl dem Künstler als dem Kunstrichter sehr zu verdenken, wenn er sich auf solche Aufgaben einlässt.

K. Stein.

Ueber die
Cultur der Gedächtnisskraft
beim
Musikunterrichte.

Wie eine Erziehung ohne Unterricht nie ihre Zwecke erreichen würde, so ist auch jeder Unterricht, der nicht erziehend ist, der nicht bei dem Mittheilen von Kenntnissen und Geschicklichkeiten stets auf die gesammte Bildung hinzuwirken sucht, sofern er der Jugend, oder noch zu erziehenden Subjecten ertheilt wird, ein blosses Abrichten und bewirkt ein blosses Anlernen; er ist ein schlechter Unterricht, weil er nicht so ist, wie er sein soll und nicht leistet, was er leisten soll. Der Unterricht ist also ein Theil der Erziehung, ist Erziehung bei, durch und zur Mittheilung und Erwerbung gewisser Kenntnisse und Fertigkeiten. (Siehe: Grundsätze der Erziehung etc. von Niemeyer, Bd. 1, S. 5 etc. Grundsätze der Schulerziehung etc. von Zerrenner, S. 12 etc.) Diese anerkannte Wahrheit bleibt aber leider im Musikunterrichte oft ganz unberücksichtigt; die meisten Lehrer sind blos practische Musiker ohne pädagogische Bildung, sie suchen den Schüler nur mechanisch zu mechanischem Musikmachen abzurichten und so findet der Beobachter gar nicht selten eine, oft sogar lobenswerthe äussere (mechanische) Bildung im Vereine mit einer vollkommenen innern Leere und Unentwickeltheit. Es

sind, wie schon öfter bemerkt, lebendige Spieluhren gebildet, die für sich selbst höchstens die Freude davon tragen, dass sie ihre Sonate oder Arie so geschickt abhaspeln, wie Brabanter Spitzenklöpplerinnen ihre Spitzen. Sehr schwer, oft geradezu unmöglich, ist es dem spätern Lehrer, aus diesem todten Stamme lebendige Zweige zu ziehen. Ein Lehrer, der die im Schüler schlummernde Anlage zur Tonkunst nicht allseitig zu wecken, zu läutern und zu bilden sucht, der mechanische Abrichtung für höchsten Zweck des Unterrichts hält, kennt seinen Beruf nicht; er ist — und wäre er übrigens der geschickteste Virtuose und Sänger — für den Unterricht unbrauchbar. Soll sich der Kunstunterricht zur Kunsterziehung erheben, so muss sich Kunstbildung mit Menschenbildung aufs innigste vereinen, und es leidet somit keinen Zweifel, dass die Kultur der Gedächtnisskraft, welche auf die ganze Geistesbildung einen durchgreifenden Einfluss hat (S. Niemeyer Seite 477), nothwendig auch im Musikunterrichte betrieben werden müsse. Das Auswendiglernen musikalischer Stücke ist durchaus nicht so nachtheilig, als man gewöhnlich glaubt; nur muss es methodisch betrieben und mit dem übrigen Unterrichte ins Gleichgewicht gestellt werden. Man wird vielleicht nach hergebrachtem Schlendrian sagen: „ein Schüler, der gleich anfangs an das Spiel ohne Noten gewöhnt ist, wird deshalb nie ein guter Notenleser werden." — Nicht also! — wird das Musikstück erst dann memorirt, wenn es der Schüler vollkommen richtig, ohne Stottern nach

Noten ausführen kann, so fällt obiger Einwurf in sich selbst zusammen; Eltern und Vorgesetzte, welche bei den häuslichen Privatübungen der Schüler auf diesen Umstand achten, erwerben sich daher ein ganz wesentliches Verdienst um den Unterricht. Wird die eigentliche Lehrstunde nicht bloss zum Studium neuer Compositionen, sondern zur Regulirung der häuslichen Uebungsstücke verwandt, wird das Blattspiel dabei in seine Rechte eingesetzt und gewissenhaft betrieben, so leidet es keinen Zweifel, dass eine harmonische Ausbildung auf diesem Wege viel sicherer erlangt werden kann. —

Man beobachte nur Musikschüler, welche niemals in der Gedächtnisskunst geübt wurden; sie glauben in der Regel Alles gethan zu haben, wenn sie in Tönen wiedergeben, was das Auge auf dem Notenplane sieht; es bleibt aber unter ihren Händen die Note todt, weil sie der Geist nicht lebendig machte. Diese sogenannte „Augenmusik" kann vollkommen ohne Regung der Phantasie und ohne eigentliche Vortragskunst bestehen, für welche letztere der Schüler doch gebildet werden soll; Musik empfinden und verstehen heisst ja nichts anders, als: die Gefühle des Tondichters aus seinen Werken in sich nachempfinden, die Ideen, die in jenen niedergelegt sind, in sich selbst zur Anschauung und zum Bewusstsein bringen; und Musik vortragen heisst: Tonstücke, die man so empfunden und verstanden hat, auf kunstwürdige Weise zu Gehör bringen, dass sie bei fähigen Zuhörern gleichen Eindruck erwecken.

Soll der Schüler aber den innern Gehalt der Musikstücke in sich anschauen, nachfühlen und geschmackvoll in Tönen wiedergeben lernen, so muss er nothwendig öfter von dieser „Augenmusik“ abgezogen und auf das Organ angewiesen werden, durch welches die Tonkunst vorzugsweise wahrgenommen werden soll; und dies Organ ist das Gehör, welches in musikalischer Beziehung nicht etwa bloss im eigentlichen Hörorgane, sondern in der ganzen geistigen Organisation des Menschen zu suchen ist, und offenbar auf musikalischer Anlage überhaupt beruht. (Siehe meinen Artikel Gehör in Schilling's Universallexicon der Tonkunst.) Durch methodisches Memoriren wird aber der Zögling ohne Zweifel am sichersten auf den innern Gehalt musikalischer Compositionen hingewiesen, denn er kann nun alle Aufmerksamkeit auf den Vortrag richten, da er das Tonstück schon technisch richtig ausführen lernte; er hört sich jetzt in den Geist der Composition hinein, und wird sich seines Antheils an der Ausführunng klar und lebhaft bewusst. Damit aber der Zögling weder sich selbt noch den Lehrer täusche, und auswendig gelernte Compositionen gedankenlos herspiele, so lasse man zuweilen memorirte Stücke ohne Hülfe des Instruments wieder in Noten setzen, mit genauer Angabe aller auf Vortrag Bezug habenden Zeichen; auf diese Weise tritt dem Schüler der ganze technische Bau des Tonstücks mit ruhigem Bewusstsein vor die Seele; er bildet sich so davon am sichersten eine deutliche Vorstellung, eine lebendige Anschauung, an welche sich dann bei der Ausführung das Gefühl klar und wahr anlegt. —

Wenn aber auch die allgemeine Erziehungslehre die Cultur der Gedächtnisskraft nicht forderte, so würde schon für das gesellige Leben die Ausbildung dieser Seelenkraft höchst wünschenswerth sein; wie oft müssen nicht in fröhlichen Kreisen die Wünsche der ganzen Gesellschaft unerfüllt bleiben, wenn musikalische Talente zur Belebung das Ihrige beitragen sollen, und ohne Noten nicht einmal im Stande sind, ein Lied oder einen Tanz vorzutragen!! Lernt denn der Schüler bloss Musik für sich? oder für die Unterrichtsstunde? soll er nicht auch andern unvorbereitet eine harmlose Freude bereiten? und sind nicht gerade zufällige Musikfreuden oft die interessantesten? wiegen sie nicht oft den Genuss eines ganzen Concertes auf? —

Schliesslich thue sich doch ja Niemand etwas darauf zu Gute, dass er nichts aus dem Gedächtniss und nur von Noten spielen oder singen könne; die grössten Virtuosen und Sänger haben ihr Gedächtniss auf bewundernswürdige Weise cultivirt, und ihre Leistungen tragen eben deshalb den Stempel der Vollendung, weil sie nicht ängstlich mit dem Auge auf dem Notenblatte haften, und sich frei und ungebunden im Reiche des Klanges bewegen.

G. Nauenburg
in Halle.

Historische Notiz

über die

Krämer'schen Claviere und Fortepianos.

Den zahlreichen Besitzern Krämer'scher Instrumente ist es vielleicht nicht unangenehm, eine kurze historische Nachricht von der Fabrik zu lesen, aus welcher ihre Claviere und Fortepianos hervorgegangen sind. Ohnzweifel ist sie in dem nördlichen Deutschland die älteste und hat vielen spätern Meistern zum Muster gedient. Der Gründer derselben war Johann Paul Krämer aus Jüchsen bei Meiningen, welcher sich 1772 in Göttingen niederliess und zuerst bloss Claviere (Clavichorde) baute. Diese Instrumente theilten in ihrer Art den Ruf der cremoneser Geigen: sie wurden sehr gesucht und in der unscheinbarsten Form vom gewöhnlichen Holze theuer gekauft. Paul Krämer verfertigte binnen 15 Jahren 200 Stück. Seit 1787 bis 1806 existirte diese Fabrik unter der Firma: J. P. Krämer und Söhne, in welcher Periode 408 Claviere und 131 Flügelfortepianos aus derselben hervorgingen. Im Jahr 1806 trennten sich die Söhne von dem Vater, welcher 1819 starb, und seit jener Zeit bis 1826 lesen wir auf den Etiquetten dieser Instrumente: Gebrüder Georg und Friederich Krämer. Von 1826 aber, in welchem Jahre Georg Krämer mit Tode abging, dauert bis jetzt noch die Fabrik unter der Firma: Friederich Krämer fort. Seit 64 Jahren sind aus ihr hervorgegangen 1078 Instrumente.

Vorzüglich Dreierlei ist es, was den guten Ruf dieser Instrumente begründete und ihnen den Weg in entferntere Länder ausser Deutschland, z. B. nach Holland und Russland, bahnte: a) Haltbare Stimmung, b) feiner und doch dauerhafter Mechanismus, c) unwandelbare Tonfarbe. Viele Nachrichten, welche ich über sie eingezogen habe, bestätigen es, dass bei sorgfältiger Behandlung dieser Instrumente ihre Stimmung nur selten wiederholt zu werden braucht. Mein eigenes Fortepiano in Flügelform, welches ich seit 1819 besitze und auf welchem täglich mindestens 6 Stunden gespielt wird, pflegt gewöhnlich nur halbjährig gestimmt zu werden. Vom anhaltenden Gebrauche desselben ist das Elfenbein auf den Tasten abgenutzt, ohne dass der Mechanismus der Häm-

mer auch nur eine einigermassen bedeutende Nachhilfe bedürfte. Der ausgezeichnetste Vorzug Krämer'scher Instrumente aber ist die unwandelbare Tonfarbe. Mein Flügel klingt jetzt noch so wie er 1819 klang: rein wie Glocken, klar und metallreich; während Instrumente aus manchen Fabriken, denen der Stempel echter Meisterschaft fehlte, mindestens nach zwei Jahren wieder beledert werden mussten, um die erste Tonfarbe hervorzurufen. Es ist wirklich zu bewundern, dass diesen wesentlichen Vorzug manche Kunstverständige und manche Kunstrichter nicht gehörig würdigen, und sich durch den anfänglich süsslichen Ton vieler Instrumente anlocken und bestechen lassen, der nach zwei Jahren in ein gewisses Kreischen ausartet und nur durch neue Belederung wieder beseitigt werden kann. Was wäre das für eine elende Flöte, welche nach einigen Jahren wie eine Clarinette klänge! Grün, welches in kurzer Zeit in Blau ausartet, macht dem Färber keine Ehre. Gesetzt auch, dass der Verfertiger solcher mangelhaften Instrumente für die wiederholte Belederung keine Bezahlung nähme, so ist doch der oft weite Transport zu berücksichtigen, welchen wenigstens der Eigenthümer tragen muss.

Freilich einen Mangel tragen die jetzigen Krämer'schen Instrumente an sich: Sie sind äusserlich nicht ganz modern! Dieser Fehler lässt sich aber gar bald beseitigen, wenn man einige Thaler noch daran wendet, und sie mit Flittergolde behängen und anputzen lässt. Mit den meisten neuen Fortepianos geht es wie mit den meisten neuen Opern: Wenn nur das Auge befriedigt ist und etwa eine süssliche Melodie das Ohr gekitzelt hat; wunderschön! himmlisch! — —

Göttingen im Februar 1836. *)

Director Dr. *Heinroth.*

---

*) Durch Vordringen anderer Artikel bis jetzt verspätet.

Recensionen.

Le Chiron musical. Collection de nouvelles Compositions instructives et amusantes pour le Pianof. à 4 mains; par *Charles Czerny*. Op. 277. Cah. 1, 2, 3.

Halle bei H. Hellmuth. Pr. Heft 1, 12 Gr. H. 2, 1 Thlr. H. 3, dgl.

Zu seinem Zweihundertsiebenundsiebenzigsten Opus hat Hr. Czerny wieder einen neuen vornehmen Titel erfunden; er heisst *le Chiron*, und dem kanns ja nicht fehlen. —

Le Chiron heisst es; — und was ist es? — Instructive Stücke für Anfänger sind's. — Schlechter als Alles was wir bereits in so reichlicher Quantität besitzen? — Nein! — Besser? — Nein! — Nun denn, warum ist es denn gemacht? — Ei nun, die Amateurs wollen, unter gleich guten Dingen, immer lieber das Jüngere als das Aeltere, und so werden Lehrer und Lernende diese Stücke lieber kaufen als ältere, aus dem mehrfachen Grunde, weil sie neuer sind, und weil der ehrenwerthe Name des Herrn *Czerny* drauf steht, welcher noch obendrein auf dem Titelblatte die speciöse Versicherung gibt, sein heilbringender Göttersohn sei: „*calculé pour faciliter les „progrès des Élèves*; — und sie werden wohl daran thun.

Ob wir den Czerny'schen Halbgott dereinst neben seinem Vorfahren am Zodiak werden leuchten sehen, mag die Zeit lehren; einsweilen ist sein wohlgetroffenes Bildniss auf dem Titelblatte zu schauen.

Dr. *Zyx*.

Introduction et Variations brillantes, sur un Thême italien; comp. pour le Pianof. seul, par *Charles Czerny.* Op. 302.

Halle chez H. Hellmuth. 16 Gr.

Angenehm, nicht zu schwer, und brillant, auch vom beliebten Mr. *Czerny;* was will man mehr? — Auch im Dreihundert und zweiten Erzeugnisse hat der Erzeuger jugendliche Kraft und Frische noch nicht eingebüsst. Wir wünschen viele Folgende.

Zyx.

Quatre Exercices pour le Violoncelle, composées par *J. J. F. Dotzauer.* Op. 121.

Halle chez H. Hellmuth.

Die vorliegenden Stücke gehören wieder zu dem Vorzüglichsten, was wir aus des vielgefeierten und recht feiernswerthen Violoncellisten Feder besitzen; — sie sind Mehr als ihr Titelblatt besagt, Mehr als blosse Uebungsstücke, sondern von der Art, welche auch als Productionsstücke in jeder Gesellschaft gern gehört und dem Spieler Beifall und Dank erringen werden.

Als Uebungsstücke zeichnen sie sich vorzüglich als Aufgabe in Doppelgriffen aus, und für das freiere Spiel der linken Hand an der *Manche,* ohne sich auf den Daumen bequemlich zur Ruhe zu setzen. — Als Productionsstücke werden das erste, und das letzte (zweistimmig nebst Pizzicato-Begleitung auf zwei Notensysteme geschrieben) vorzüglich gefallen.

Dr. *Aab.*

Mozarts Denkmal.

Wie lebhaft und wie fruchtbringend für das, unserm ewigen Mozart in seiner Vaterstadt Salzburg zu setzende, Monument die Theilnahme Darmstadts, und vorzüglich auch Sr. Kön. Hoheit des Grossherzogs, sich erwiesen hat, ist seiner Zeit bekannt genug geworden, ohne erst durch das Organ der *Cäcilia* verbreitet werden zu müssen.

Erst vor Kurzem ist, durch zufällig sehr verspätete Buchhandelsgelegenheit, mir ein Schreiben der, die Monuments-Angelegenheit leitenden, Comission in Salzburg, d. d. 1. August 1837, zugekommen, worunter dieselbe mir unter Anderem Folgendes schreibt:

„Euer Hochwlg. vergrössern noch unsere Schuld, „durch das freundliche Anerbieten, Ihre so gelesene „Zeitschrift *Cäcilia* für unsern Zweck benützen zu „dürfen, was demselben nur höchst förderlich seyn „kann.

„Genehmigen Sie auch dafür unsern Dank, und „wenn Sie es erlauben, werden wir so frey seyn, „durch diesen Kanal von Zeit zu Zeit die eingegan-„genen Beträge bekannt zu machen.

„Erfreuen wir uns auch fortdauernd der regsten „Theilnahme von nah und fern, so wird **Darm-„stadt** doch wahrscheinlich unübertrof-„fen bleiben.“ etc. (folgen die Unterschriften)

Mit Stolz und Vergnügen sieht die *Cäcilia* weiteren Anzeigen entgegen.

Gfr. Wbr.

Ehrenbezeigungen.

Der geistreiche und begabte Componist vieler gefeierten Oratorien, unter welchen die sieben Schläfer sich so glanzvoll und gemüthlich auszeichnen, Musikdirector Dr. *Löwe* in Stettin, hat sich vor kurzem die Auszeichnung erworben, von der königl. Akademie der Künste in Berlin zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannt zu werden. Seine sieben Schläfer sind in Amerika in drei verschiedenen englischen Uebersetzungen edirt und in Boston, Neuyork und Philadelphia aufgeführt. — Seinem neuesten und grössten, eben kaum vollendeten Werke, einem Cyclus von Oratorien, unter dem Gesammt-Titel: die Festzeiten, ist wohl mit hohen Erwartungen entgegen zu sehen. — Möge er, nachdem er sich mit so grossen Erfolgen im Fache der Oratorien versucht, nunmehr auch unsere teutsche Bühne durch seinen Genius zu bereichern anfangen.

Die Inhaber der *Schott*'schen Verlaghandlung in Mainz, die Herren Brüder *A.* und *J. J. Schott*, welche ihrerseits die Prachtausgabe des Löwe'schen Oratorium Gutenberg Sr. Königl. Hoheit dem Grossherzoge von Hessen und bei Rhein widmen zu dürfen die äusserst huldvolle Erlaubnis erhielten, sind von dem kunstsinnigen und kunstfreundlichen Fürsten durch ein eigenhändiges Dank- und Ermunterungsschreiben hoch geehrt und ausgezeichnet

worden. „Sehr angenehm ist es mir daher“ — so spricht Sich der edle Fürst in Seinem Schreiben unter Anderm aus, — „indem Ich Ihnen für Jenes, und für das *Te Deum* von Neukom, das Sie Mir zu gleicher Zeit überreicht haben, verbindlichst danke, Ihnen die Versicherung geben zu können, dass Ich Ihre vielseitigen Leistungen im Gebiete der Kunst und Industrie völlig anerkenne und den lebhaftesten Antheil an dem günstigen Fortschreiten Ihrer Bemühungen nehme. Halten Sie Sich Meines steten Wohlwollens versichert, mit dem Ich beharre“ etc.

Die auszeichnende Ehre, ein Verlagwerk einer Allerhöchsten Person dediciren zu dürfen, und solche Widmung so huldvoll anerkannt zu sehen, war bis jetzt unsers Wissens, ausser der Theodor Haslinger-schen Verlaghandlung in Wien, noch keinem andern Verleger zu Theil geworden.

Unserm hochverdienten *G. W. Fink* ist von der Gesellschaft der Musikfreunde des Oestreichischen Kaiserstaates vor Kurzem das Diplom als Ehrenmitglied auf die ehrenvollste Weise überreicht worden. Dem Verdienste die verdiente Krone.

Rd.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 3 6.

Nr. 73.

Rechenschaft.

Die Verlagshandlung der Cäcilia hat in dem, vor Kurzem mit dem 72. Hefte geschlossenen, achtzehnten Bande wieder, statt der, fur jeden Band versprochenen „circa 16 Bogen", nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, 17 Bogen, — mit Inbegriff dieser letzteren, des Titelkupfers und des Inhaltverzeichnisses aber 18 Bogen — und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, 21¼ Bogen geliefert; — und wir sind ermächtigt, zu versichern, dass sie sich bestreben wird, auch künftig eben so wie sie bisher in allen siebzehn Bänden gethan, fortwährend Mehr als das Versprochene zu leisten, wozu sie sich, durch den fortwährend steigenden Beifall des Publicums, so ehrenvoll aufgefodert und in Stand gesetzt sieht.

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht

der Gegenstände, welche in dem 18. Bande der Cäcilia (Heft 69 — 72) enthalten sind.

Heft 69.

Recensionen:

Heft 70.

Heft 71.

Heft 72.

Fortsetzungsanzeige

der

Zeitschrift Cäcilia.

Das 72. Heft der Cäcilia schliesst den siebzehnten Band; der achtzehnte hat mit dem 73. begonnen.

Es erscheinen in jedem Jahre, wie bisher, wenigstens vier, höchstens acht Hefte.

Vier Hefte bilden einen Band, und das Abonnement gilt jedesmal für einen Band oder 4 Hefte, wofür der Abonnementspreis

3 fl. Rh. oder 1 Rthlr. 6 Gr. Sächs. (ord.) beträgt.

Dieser Betrag wird gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Bandes *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Auch jede solide Buch- oder Musikhandlung nimmt Subscription an.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Der herabgesetzte Preis für die vorhergehenden Bände hört auf, indem nur noch einige complette Exemplare davon vorräthig gehalten werden konnten, die im laufenden Preis abgegeben werden.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung.

Beurtheilungen in der Cäcilia
betreffend.

An die Herren *Autoren und Verleger*.

Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder

Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen geliefert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung, möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben *).

---

*) So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. flgg. drei, zum Theil selbst divergirende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und als Verständigung noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Ebenso finden sich, über eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Prof. Dr. Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — über Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX. Bd., S. 22 und 217; — über die Bethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd., S. 231, und IX., S. 217; — über Mozart's Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Professor Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X., S. 225; XI., S. 277; — ferner über Rochlitz für Freunde der Tonkunst zwei Recensionen von Gfr. Weber und von Prof. Deycks im XII. Bd., S. 207 und 221; — über Fétis Galérie de Musiciens célèbres zwei Anzeigen von Professor Braun und Galerie-Director Dr. Müller, XIII. Bd., S. 125; — über Fra Diavolo, dreifache Beurtheilung, von Th. v. Haupt, Prof. Steph. Schütze und C. Vollweiler, XIII. Bd., S. 169; — über Neukomm's Hymne à la nuit, zwei von G. W. Fink, und J. Fröhlich, XIV. Bd., S. 59; — von André's neuester Ausgabe des Stadler'schen Manuscriptes einiger Stücke des Mozart'schen Requiem, zwei Anzeigen, von Deycks und Heinroth; XIV. Bd., S. 147; — von Rincks Choralfreund zwei Recensionen, von Dr. Grosheim und von der Red. XV. Bd., S. 114 und 119; — über Bertini's Etudes caractéristiques zwei von Vollweiler und von d. Rd. Bd. XIII., S. 241, und Bd. XV., S. 139; — von Sphors Violinschule zwei, von Fesky und von d. Rd. Bd. XV. S. 275 und 282; — von Kalkbrenners Pianoforteschule zwei, von Aug. Kahlert und von d. Rd. Bd. XVI., S. 73 und 77; — von Dotzauers Violoncellschule drei Anzeigen, von Gfr. Weber, von I. von Seyfried, und von d. Rd. Bd. I., S. 356; Bd. III., S. 249; Bd. XVI., S. 51.

Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk, mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, von dem zu beurtheilenden Werke jedesmal zwei Exemplare einzusenden *).

Unterlassungen dieser (von einigen Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maasregel haben schon mehrmal entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher besprochener Werke zur Folge gehabt, welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.

Wir glauben auf diesen Umstand die Herren Autoren und Verleger aufmerksam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt, durch Vermittlung Hrn. Wm. Härtel in Leipzig, oder durch die Andreä'sche Buchhandlung in Frankfurt, erwartet werden.

Ausserdem machen wir auch noch auf dasjenige aufmerksam, was die Redaction der Cäcilia in ih-

---

*) Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und von ihnen wieder zurückgesendet werden; für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.

rem Ankündigungsprogramme (Cäcilia Bd. I. S. 3-4, und Bd. XV. S. 7) mit folgenden Worten gesagt hat:

„Auch Autokritiken, versteht sich mit eigener „Namensunterschrift, sind nicht ausgeschlossen; „und auch die Verlaghandlungen sind eingeladen, „gute Recensionen ihrer Verlagwerke von guten „und nicht anonymen Beurtheilern, zu ver- „anlassen und der Redaction einzusenden, welche „dieselben, sofern sie das Gepräge der Unparthei- „lichkeit darin erkennt, gerne aufnimmt. Sie ge- „denkt auf diesem Wege, ihrer Pflichten und „Rechte unbeschadet, sich einen Theil ihres Re- „giegeschäftes zu erleichtern, und zugleich jedem „Autor oder Verleger den Weg zu öffnen, einer „etwa gemuthmaseten Nichtbeachtung seiner Werke, „oder Verlagartikel, zu steuern, und so zur Her- „stellung möglichster Gleichheit mitzuwirken. „Will freilich der Verfasser einer solchen Recen- „sion die Unpartheilichkeit seiner Beurtheilung „nicht durch offenkundige Nennung seines Na- „mens verbürgen, so erlaubt sich alsdann die „Redaction, dasjenige, was sie ihrer Ueberzeu- „gung Widersprechendes darin findet, auf ihre „Verantwortung zu ändern.“ — „*d. Red.*“

Die Expedition der Cäcilia.
Schott.

Die Honorare

der Herrn Mitarbeiter an der Cäcilia betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herrn Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatte Nr. 15 erklärt hatten.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

NOVITÆTEN,

im Verlage von

B. Schott's Söhnen

in Mainz,

neu erschienen und zu haben
in allen Buch- und Musikhandlungen:

Fantaisie et Variations

pour le Piano
avec accomp. de grand Orchestre sur une cavatine favorit de la
Norma de Bellini
dédiées a Miss AUGUSTA FITZ WYGRAM,
par
HENRI HERZ.
Op. 90.
pour Piano seul 2 fl. — kr.

37me Potpourri

pour Piano et Flûte ou Violon,
sur des motifs de l'opera
LESTOCQ de D. F. E. Auber,
par
JOS. KUEFFNER.
Op. 271. fl. 2.

DUO CONCERTANT

pour Piano et Violon,
dédié a Madame SOPHIA BERTIN de Veaux,
par
J. BENEDICT et C. de BERIOT.
2 fl. 24 kr.

Récreations musicales
de *Henri Herz.*
Op. 71.
arrangées pour la Flûte avec accompagnement de Piano,
par TULON.

1me Suite fl. 2. kr. 6.

REPOS,
collection de morceaux d'une difficulté progressifs et soigneusement doigté
pour le Piano
extraits de sa methode,
par
FRANCOIS HUENTEN.
1, 2, 3 et 4me Suite chaque 54 kr. la dernièr est a 4 mains.

Exercices, Gammes et Etudes
pour le Piano,
extraits de sa methode
par
FRANCOIS HUENTEN.
livre 1 et 2, chaque. 1 fl. 21 kr.

Bouquet musicales
Fantaisie pour le Piano
sur des motifs favoris de l'operat
I Puritani de BELLINI,
dédiée a M. JENNI COTTRAN,
par
JULES BENEDICT.
Op. 27. 1 fl. 30 kr.

Les Soirées musicales
de G. Rossini,
arrangées pour
le Piano-Forte seul.
liv. 1 et 2 chaque. 1 fl. 30 kr.

Frohsinn und Laune.

Walzer für das *Piano-Forte*,
mit Introduction und Coda,
componirt von
L. SPAMER.

Op. 14.	48 kr.
Dieselben zu 4 Händen	1 fl. 12 kr.

Hugenotten-Walzer

mit Introduction und Coda
nach Melodieen dieser Oper für das
Piano-Forte
componirt von
L. SPAMER.

Op. 15.	48 kr.
Dieselben zu 4 Händen	1 fl. 12 kr.

Soirées italiennes

huit ariettes et quatre duos
avec accomp. de PIANO
composées par
Mercadante.
Paroles italiennes, françois et allemande.
4 fl. 48 kr.

Musique sacrée.

Six chants religieux
à une, deux, trois et quatre voix
avec accomp. d'orgue obligé
Violoncelle et Contrebasse
ad libitum, dédiées a son ami
P. A. Granghon,
par
JULES BUSSCHOP.
2 fl. 15 kr.

Nro. 1	a une voix.	Nro. 4	a trois voix.
» 2	a deux voix.	» 5	a trois voix.
» 3	a trois voix.	» 6	a quatre voix.

Les Soirées musicales
de Rossini,
huit Ariettes et quatre Duos italiens
avec une traduction française et allemande
arrangées avec accomp.
de Guitare,
par M. CARCASSI.

No. 1	*Canconetta, La Promessa* (Das Versprechen) .	18 kr.
» 2	*Canconetta, Il Rimprovero* (Der Vorwurf) .	18 »
» 3	*Canconetta, La Partenza* (Die Abreise) . .	18 »
» 4	*Arietta, L'orgia* (Das Festgelage)	18 »
» 5	*Bollero, L'invito* (Die Einladung)	18 »
» 6	*Tirolese, La Pastorella dell' alpi* (Die Hirtin der Alpen	18 »
» 7	*Barcarola, La Gita in Gondola* (Die Gondelfahrt)	27 »
» 8	*Tarantella Napolitana, La Danza* (Der Tanz)	27 »
» 9	*Notturno per 2 Soprani, La Regata veneziana* (Die Regata zu Venedig)	27 »
» 10	*Notturno p. 2 Soprani, La Pesca* (Der Fischfang)	18 »
» 11	*Notturno per Soprano et Tenore, La Serenata* (Das Ständchen)	27 »
» 12	*Duetto per Tenore et Basso, Li Marinari* (Die Seemänner)	45 »

Der Choralfreund
oder
Studien für das Choralspielen
componirt von
CH. H. RINCK.
Sechster Jahrgang.

Einladung zur Subscription für den sechsten Jahrgang.

Die Tendenz des gegenwärtigen Werkes ist in den Vorreden der früheren Bände von dem Verfasser ausgesprochen und es bedarf wohl keiner anderen Empfehlung, um diesem Werke die bisher gehabte höchst günstige Aufnahme auch für die Folge zu verbürgen. Bei Bearbeitung dieses Jahrganges wird Herr *Rinck* in jedes Heft drei Choräle mit einigen Veränderungen aufnehmen.

Der Verlag des sechsten Jahrganges beginnt mit dem Monat Januar 1837 und wird mit aller Aufmerksamkeit fortgesetzt, so wie für die Gemeinnützigkeit dadurch gesorgt,

dass der Weg der Subscription offen bleibt, so wie auch der vorherige Preis.

Jedes Heft wird zwei Bogen stark und mehr, mit einem Umschlag versehen, und jedes Jahr sechs solcher Hefte geliefert. Mit dem sechsten Hefte folgt das Vorwort und ein schöner Titel nebst Umschlag, welchem die Subscribentenliste beigefügt werden soll.

Den Preis für einen Jahrgang von sechs Heften stellen wir auf 1 fl. 48 kr. oder 1 Thaler sächsisch. Die Zahlung geschieht bei Ablieferung eines jeden Heftes mit 18 kr. oder 4 gGr. Subscribenten-Sammler erhalten auf sechs Exemplare ein Siebentes frei.

Die Puritaner.

Oper in drei Aufzügen,

Musik von

BELLINI.

Vollständiger Clavierauszug. 16 fl. 12 kr.

Actéon.

Oper in einem Aufzuge,

Musik von

D. F. E. Auber.

Vollständiger Clavierauszug.

Les Chaperons blancs,

Die schöne Flamänderin

oder

Die Weissmützen.

Oper in drei Aufzügen.

Musik von D. F. E. AUBER.

Vollständiger Clavierauszug. 16 fl. 12 kr.

Sarah,

Oper in zwei Acten,

von

ALBERT GRISAR.

Vollständiger Clavierauszug.

8 fl. 6 kr.

SAMMLUNG

vorzüglicher Gesangstücke

der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben förderndsten Meister der für Musik entscheidendsten Nationen, gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben

von

F. ROCHLITZ.

Erster Band. 5 fl. 24 kr.

Für Kirchen, Schulen und häusliche Zirkel.

Erste Sammlung

mehrstimmiger Gesänge,

für Sopran- und Altstimmen

mit und ohne Orgelbegleitung,

zunächst für die Kinder der Mainzer Armenschule zum Vortrage während der Wandlung in der heiligen Messe geschrieben, von dem Mitvorsteher dieser Anstalt

Jacob Neuss.

In Musik gesetzt von

Franz Lachner, C. Löwe, J. Panny, Ch. H. Rinck, Ignatz Ritter von Seyfried und *Wenzel Joh. Tomaschek.* 36 kr.

Die Singstimmen werden auch einzeln gedruckt.

BIOGRAPHIE

universelle des musiciens

et

Biographie générale

de la musique;

par

F. J. Fétis.

Tome 3. 1836. 3 fl. 45 kr.

Von diesem Werke sagt *Gfr. Weber* in seiner Beurtheilung der zwei ersten Bände desselben, Folgendes:

„Ein Werk von grösster Bedeutung liegt vor uns, be-
„deutend sowohl in Ansehung seines Gegenstandes, als
„auch der Feder, aus welcher es geflossen.

„Zu einem so bedeutenden, so umfassenden Unter-
„nehmen war vielleicht *niemand* so sehr der rechte Mann
„als Herr *Fétis*, sowohl vermöge seiner persönlichen Ei-
„genschaften und wissenschaftlichen Tendenzen, als auch
„vermöge seiner so vieljährigen amtlichen Stellung mit-
„ten unter den unermesslichen Reichthümern von Kunst-
„schätzen, wissenschaftlichen Hilfsquellen, Bibliotheken
„Urkundensammlungen und sonstigen Subsidien des gros-
„sen Kaiserreiches und bis auf die neuesten Zeiten auch
„des Königreiches. Was unter solchen eminent günsti-
„gen Umständen sein grosser Sammlerfleiss zusammen-
„getragen, sein von ausgebreiteter Erudition genährter
„systematischer und kritischer Sinn gesichtet und geord-
„net hat, legt er jetzt, aus seinem Vaterlande ausgetreten,
„der musikalischen Welt vor: ein Tonkünstlerlexikon, an-
„gelegt in einem Sinne und nach einem Maasstabe, wie
„ein solches bis jetzo noch nie existirt hat, indem die
„bis hierher gelieferten Buchstaben A, B, C und D, ein-
„schliesslich eines vorangeschickten, *viele schätzbare Ma-*
„*teriale enthaltenden Résumé philosophique de l'histoire de*
„*la musique*, *zwei starke Bände grössten Octavformates*
„füllen.

„Das Aeussere der Auflage ist mit einer Pracht von
„Druck und Papier ausgestattet, von welcher man in un-
„serem deutschen Buchhandel sonst gar keinen Begriff
„zu haben pflegt.“

Die Kunst

die Violine zu spielen.

NEUE VIOLINSCHULE,

seinen Schülern gewidmet

von

BAILLOT.

Dieses ist ein reichhaltiges und wissenschaftlich geord-
netes Werk, wie es sich von diesem ausserordentlichen
und berühmten Meister mit Gewissheit erwarten lässt.

Wir, die Verleger, sind daher gewiss, durch die Ver-
breitung einer deutschen Ausgabe dieses vortrefflichen
Werkes allen Violinisten, sowohl Lehrherrn, als Schü-
lern, einen angenehmen Dienst zu leisten. Das franzö-
zische Original enthält, als ein umfassendes Lehrbuch,
hauptsächlich viele Literatur, welche keineswegs ober-
flächlich und mangelhaft, sondern mit vollster Sachkennt-
niss frei in's Deutsche übertragen werden muss. Darum
haben wir diese schwierige Arbeit dem als Violinvirtuo-

sen und musikalischer Dichter schon vortheilhaft bekannten Herrn J. B. Artot anvertraut. Preis des ganzen Werkes 13 fl. 36 kr.

☞ Diese Schule wird auch in fünf Abtheilungen gedruckt ausgegeben; die erste Abtheilung reicht bis zu den Uebungen in der siebenten Lage. Preis 2 fl. 24 kr.

Die zweite Abtheilung reicht bis zu den Doppelgriffen und Tonleitern in Terzen bis pag. 85. 2 fl. 24 kr.

Die dritte Abtheilung reicht bis pag. 134 und enthält alle Gattungen der Bogenstriche. 2 fl. 24 kr.

Die vierte Abtheilung reicht bis pag. 187 und enthält die Klangfarben der vier Saiten, jeden Fingersatz und endlich die Cadenzen, Präludien, Fantasieen etc. 2 fl. 24 kr.

Die fünfte und letzte Abtheilung reicht bis pag. 276 und enthält Charakter, Ausdruck, Wirkung der Musik, Bewegung, Styl, Geschmack, Taktfestigkeit, natürliche Anlage zum Vortrage. 4 fl. 48 kr.

Der Minnesänger,

musikalische Unterhaltungsblätter,

dritter Jahrgang.

Derselbe erscheint vom Anfange dieses Jahres an und zwar jede Woche eine Nummer. Jede derselben enthält ein ausgezeichnetes Gesangstück mit Begleitung des Claviers oder der Guitare. Die Aussenseite des Bogens enthält unterhaltende und belehrende Aufsätze über Gegenstände der Musik.

Dieses Blatt, das erste dieser Art in Deutschland, empfiehlt sich noch besonders durch den äusserst billigen Preis von 6 fl. für den Jahrgang von 52 Nummern zu einem Bogen gewöhnlichen Musik-Formats. Der erste und zweite Jahrgang sind noch immer complet zu haben; der erste, aus neun Nummern bestehend, zu 1 fl.; der zweite, aus 52 Nummern, zu 6 fl.

Alle soliden Buch- und Musikhandlungen, wo auch die Probeblätter eingesehen werden können, nehmen Subscribenten darauf an.

ANZEIGE

für Freunde des Pianoforte.

In unserm Verlage erscheint vom Anfange des Jahrs 1837 an der erste Jahrgang des musikalischen Unterhaltungsblattes:

Der Gesellschafter,

und zwar jede Woche eine Nummer. Jede derselben enthält ein gutgewähltes Tonstück eines bekannten Compo-

nisten für das Piano zu zwei oder vier Händen, welches nicht sowohl zum Uebetwinden von Schwierigkeiten, sondern mehr zum gefälligen leichten Vortrag bestimmt ist.

Die Aussenseite des Bogens enthält unterhaltende und belehrende Aufsätze über Gegenstände der Musik.

Dieses Blatt schliesst sich jenem unter dem Titel: „*Der Minnesänger*" an, welches in seiner Art das erste in Deutschland fortwährend geblieben ist und auch besonders wegen des billigen Preises von 6 fl. für den Jahrgang von 52 Nummern zu einem Bogen gewöhnlichen Musikformats, welches auch der Preis des gegenwärtig angekündigten Unterhaltungsblattes sein wird.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Bestellungen darauf an, wo auch die Probeblätter einzusehen sind.

Kurzgefasste Anweisung

das Piano-Forte selbst stimmen zu lernen.

Auf strenge Regeln der Akustik und der Harmonie gegründet.

Nützliches Werkchen für alle Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und besonders für diejenigen, welche einen Theil des Jahres auf dem Lande zubringen.

Von

C. MONTAL,

ehemaligen Repetent des Blindeninstituts, und Klavierstimmer der berühmtesten Professoren des Pariser Conservatoriums. 36 kr.

DACTYLION,

Vorrichtung mit Federn versehen, bestimmt, die Finger gelenkig, stark und von einander unabhängig zu machen, dem Klavierspiele die gehörige Gleichheit zu geben und sich einen schönen Vortrag anzueignen, genehmigt durch das Institut Frankreichs, erfunden von Henri Herz; in Frankreich, England und Deutschland patentisirt, Preis des Dactylion nebst der Sammlung von 1,000 Uebungen für dessen Gebrauch, 24 fl. oder 13 Rthlr. 8 gr. ohne Abzug. Das Dactylion lässt sich leicht allen Klavieren anpassen, sie mögen gebaut seyn wie sie wollen; man kann es selbst ohne ein solches bei einem gewöhnlichen Tische anwenden.

Kurze Abhandlung
über den

Metronom von Mälzl,

und dessen Anwendung als Tempobezeichnung sowohl, als bei dem Unterricht in der Musik.

(Mit einer Tabelle.)

Dieses Instrument ist einem jeden, der sich mit Musik beschäftigt, den Lehrling mit einbegriffen, ein unentbehrlicher Gefährte geworden; dem Tonsetzer zur genauesten Bezeichnung des Tempo, dem ausübenden Musiker zur pünktlichsten Ausführung derselben. Dem Lernenden dient der Metronom vom Beginn des Unterrichts an, Taktfestigkeit zu erlangen, und vom langsamen zum geschwinden Zeitmaas stufenweise und unmerklich fortzuschreiten. Um den Gebrauch des Metronom allgemeiner zu verbreiten, hat dessen Erfinder, unbeschadet der damit von Zeit zu Zeit vorgenommenen Verbesserungen, denselben möglichst vereinfacht, so, dass der anfängliche Preis um die Hälfte ermässigt werden konnte.

Metronome nach Mälzl,

welche in einem pyramidenförmigen Kästchen von Mahagoniholz verschlossen, und mit gut gearbeitetem Gangwerk und genau abgerichteter Mensur versehen sind, werden um den Preis von 16 fl. 12 kr. oder 9 Thaler sächsisch, jene, welche den ganzen Takt mit einer Glocke und zugleich die Takteintheilungen mit dem gewöhnlichen Pendelschlag angeben, um den Preis von 24 fl. oder 13 Thaler 8 Gr. abgelassen.

Stummes Klavier,

erfunden von
Friedrich Kalkbrenner,
zum Gebrauche beim Studiren der Fingerübungen nach Kalkbrenners Schule.
Preis 20 fl.

Dieses kleine Instrument wird auf die Kniee oder auf einen Tisch gelegt; es hat 27 Tasten, so dass man die Fingerübungen mit beiden Händen zugleich machen kann. Bei allen Passagen, welche verschiedene Positionen erheischen, muss man eine Hand nach der andern üben. Der Handführer, welcher angebracht ist, verhindert jede Bewegung des Arms, und bestimmt die Lage der Hände.

Violin- und Violoncell-Bögen von Stahl,

welche eben so leicht, wie die hölzernen, aber viel dauerhafter und von dem berühmten Geigenmacher *Willaums* verfertigt werden, sind fortwährend in Vorrath, eben so von demselben Meister in verschiedenen Qualitäten und Preisen von besten Fernambuk-Holz.

Colophonium
feinster Qualität,

in Tafeln per Pfund zu 1 fl. 20 kr.
in Stangen » Dutz. » 1 » 24 »
in Papierschachteln p. Dtz. 1 » 24 »

Italienische Darmsaiten
für Saiten-Instrumente,
von vorzüglicher Güte,
aus den vorzüglichsten Fabriken
in
Rom und Neapel.

Pr. Stock Violin E, à 2 fl. 40 kr. 3 fl. 3 fl. 30 kr. 4 fl. 5 fl. 6 fl.
» » A, à 3 » 30 » u. 5 fl.
» » E, à 6 » u. 8 fl.
» Bass A, à 6 » » 8 »
» » D, à 9 » 30 kr. 12 u. 15 fl.

Clavier-Instrumente
jeder Gattung,
in unserer eigenen Fabrik-Anstalt verfertigt.

Türkische Becken,

deren Echtheit wir verbürgen, und die von uns in grösseren Partieen aus Constantinopel bezogen werden, erlassen wir:

Ein Paar im Durchmesser von 12 Zoll, zu dem äusserst billigen Preis von 48 fl. 36 kr. oder 27 Thaler 23 Silbergroschen Preussisch Courant.

Wir empfehlen uns in diesem Artikel durch diese Anzeige allen Militair-Musikchören, Musikvereinen und Theater-Directionen.

Chinesische Tam Tam,
ganz ächter Gattung.
Bei Theatern mit höchster Wirkung zu gebrauchen.

B. Schott's Söhne.

Die neueste Oper,

welche am 21ten December 1836 in Paris zum erstenmale gegeben wurde und grossen Beifall erhielt, heisst:

L'ambassadrice,

Opera comique en trois actes,
Paroles de Scribe et St. Georges,
musique de

D. F. E. Auber.

Dieses Werk wird ohne Verzug in unserm Verlag in Eigenthum erscheinen. Mainz im December 1836.

B. Schott's Söhne.

ORGELBAUKUNST.

Bei J. Dalp in Bern ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Theoretisch-practisches Handbuch der

ORGELBAUKUNST,

bearbeitet von
C. Kützing,
(Facteur de Pianos in Bern).

Mit 8 Kpfrtfln. 8° 1 Rthlr. 4 ggr. oder 2 fl. 6 kr.

Der rühmlichst bekannte Herr Verfasser der ersten wissenschaftlich bearbeiteten Fortepianobaukunst, (selbst ausübender Künstler) übergiebt hier, auch seine, auf Studien und Erfahrung begründete Orgelbaukunst.

Wie Jenes zeichnen auch dieses Werk aus: Kürze und Deutlichkeit so wie leichte fassliche Grundsätze! Es wird dadurch der Praktiker in den Stand gesetzt, bei jedem nur vorkommenden Falle die Pfeifenmensuren, sowohl für Labial- als Zungenstimmen, die verschiedenen Dispositionen, die Windladen, Bälge, Kanäle u. s. w., überhaupt alle einzelnen Theile im richtigen Verhältniss zum Ganzen, selbst zu bestimmen. Ebenso werden neue für diese Kunst darin gegebene höchst wichtige Ideen dem vorwärtsstrebenden Orgelbauer sehr willkommen sein.

J. Dalp **in Bern.**

Neue Musikalien
im Verlage der
Hof-Musikalienhandlung
von
Adolph Nagel
in Hannover.

Auswahl beliebter Lieder für 1 Fl. Nro. 7 – 9, à 4 gr. Auswahl bel. Tänze und Märsche f. 1 Fl. Nro. 8 – 10, à 4 gr.

Ausw. Tänze für Pf. Nro. 70 – 73. Enth. Tänze von Labitzky, à 6 gr.

Bergmannslied „Armen Bergmanns Leben" für Männerstimmen. 5 gr.

Bohrer, Ant., Air hongrois var. p. Vl. Op. 55. Avec Orch. 1 Thlr. 14 gr., avec Quat. 1 Thlr., avec Pf. 16 gr.

Damcke, B., Volkslieder für 4 Männerst. 3tes Werk. 1tes u. 2tes Heft. Part. und Stimmen à 12 gr.

Deppe, F., „Das Leben am Harz." Walzer f. Pf. 11tes Werk. 8 gr. Souvenir à Bückebourg. Gr. Walse p. Pf. Op. 13. 10 gr.

Enckhausen, H., Einleit. und Variationen über das Lied v. Himmel: „An Alexis", f. Pf. 11tes Werk. 2te Aufl. 10 gr. Rondeau brill. p. Pf. Op. 37. 20 gr. 2 Rondeaux agréables p. Pf. et Vl. ou Fl. Op. 46. 10 gr. Polonaise mit Trio zu 4 Händen. 47tes Werk. 8 gr.

Fürstenau, A. B., Tribut aux Amateurs. Adagio et Rondino sur un thême orig. p. Fl. Op. 103. Avec Orch. 18 gr., avec Pf. 10 gr.

Kulenkamp, G. C., Einleit. und Variationen über das russ. Volkslied: „Gott erhalte", für Pf. und Vl. 44tes Werk. 20 gr. 6 deutsche Gesänge mit Pf. 48tes Werk. 16 gr. Variations sur le Fandango fav. de Mlle. Knebel p. Pf. Op. 51. 8 gr.

Laetitia, Sammlung Tänze und Märsche f. Pf. Nro. 1, 2, 4, 6, 9, 10, 11, à 4 gr. Nro. 3, 8 gr. Nro. 5, 7, 8, à 6 gr.

Lahmeyer, Schullieder mit Pf. Heft 1, 2, à 10 gr. Text allein à 1 gr.

Leplus, L., Variat. brill. sur la Rom. „De ma Celine" p. Fl. avec Pf. Op. 2. 14 gr.

Marschner, H., Sonatine fac. et agr. à 4 m. Op. 91. Nro. 1. 2 gr. 6 Lieder mit Pf. 92tes Werk. 18. gr. Plattdeutsches Lied mit Pf. oder Guit. 4 gr. Duettino aus Lucretia mit Pf. 6 gr.

Müller, C. F., 5 gr. Marches orig. p. Pf. Op. 74. 12 gr. Gr. Divertissement à la turque à 4 m. Op. 80. 12 gr.

Volkslieder mit Pf. oder Guit. Nro. 7 à 12, à 4 gr.

Wallerstein, A., 6 deutsche Lieder mit Pf. 8tes Werk. 16 gr.

Wenzel, Ed., 5 Valses caracteristiques. Op. 16. 8 gr.

Das

stabat mater

von

Emanuel Astorga

soll, wenn sich eine hinreichende Zahl von Abnehmern finden wird, dem Drucke übergeben werden, was den Freunden älterer Tonkunst eine um so willkommenere Erscheinung sein wird, als dieses höchst interessante classische Werk bisher nur in einzelnen Privatsammlungen als Manuscript vorhanden war.

Der Subscriptionspreis der Partitur ist auf 1 Thlr. Pr. Cour. festgestellt worden; auch sollen auf Verlangen Chorstimmen, das Quartett zum Preise von 8 ggr. oder 10 sgr. geliefert werden. Eine ausführliche Anzeige und Liste zur Unterzeichnung liegt in allen Buch- und Musikhandlungen bereit und wird die Versendung an die geehrten Subscribenten die unterzeichnete Buchhandlung übernehmen, doch wird alle etwaige Correspondenz portofrei erbeten.

Der Druck wird im Februar 1837 beginnen.

Halle a/S. im December 1836.

C. A. Kümmel.

Anstellungs-Gesuch.

Ein junger Musiker, welcher längere Zeit als Hornist, so wie auch als Violoncellist an einem grossen Nationaltheater funktionirte, sucht in gleicher Eigenschaft, da ihn verschiedene Verhältnisse veranlassten, daselbst auszutreten, bei einem Hof- oder Theater-Orchester wieder eine Anstellung zu erhalten.

Diejenigen Herren Direktoren, die wünschen sollten, denselben zu engagiren, belieben sich in frankirten Briefen an die Grossherzogl. Hess. Hofmusikhändler, Herren *B. Schott's Söhne* in Mainz, zu wenden, welche die Gefälligkeit haben werden, die weiteren Verhandlungen einzuleiten.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1837.

Nr. 74.

NOVITÆTEN,

welche im Verlage von

B. Schott's Söhnen

in Mainz erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu bekommen sind.

Grande Fantaisie

sur une Cavatine intercale par Rubini dans la Straniera

pour le Piano,

dédiée à Mademoiselle ERNESTINE DE VILLIERS

par

H. J. Bertini (jeune).

Op. 113. fl. 2. —

Trois morceaux de Salon

pour le Piano,

dediées à Madame la Comtesse

de Sommariva

par

Henri Herz.

Op. 91

No. 1. La Chasse. fl. 1. kr. 12.
No. 2. La Mazurka. fl. 1. kr. 12.
No. 3. Le mouvement perpetuel. fl. 1. kr. 12.

Les prèmieres Leçons récréatives,

24 petits morceaux progressifs

soigneusement doigtées pour le PIANO,

par

F. HUENTEN.

en trois livraisons chaque - fl. 1. —

Variations brillantes

pour le Piano

sur la Romance de l'opera *Le mauvais Oeil,*

dédiées à EDOUARD MEISSONNIER

par *son ami*

FRANCOIS HUENTEN.

Op. 88. **fl. 1. kr. 12.**

Suisse et Tyrole.

Quatre petits morceaux pour le PIANO

par

F. HUENTEN.

Liv. 1. Air Tyrolien varié et un Rondeau de ROSSINI. fl. 1. —

Liv. 2. Air Suisse varié, et Rondeau sur la Barcarole de VENISE. fl. 1. —

Grande Fantaisie

pour le Piano

sur des motifs de l'opera Gustave

par

C. CZERNY.

Op. 360. fl. 1. kr. 30.

Souvenirs de Robert le Diable.

Grande Fantaisie

pour le Piano

par

J. Eykens.

Op. 10. kr. 48.

Tänze für Clavier:

Favorit-Galop „Um halber Neune" . No. 473 — 8 kr.
Kukuk-Galop von *Hammer* . . . . No. 474 — 8 —
Das eherne Pferd, Fav.-Galop von *Auber* No. 475 — 8 —
Laura-Walzer, mit Introd. et Coda von *G Hammel.* 48 —
Galop de Sarah de *Grisar* . . . . No. 476 — 8 —
Walse de Sarah de *Grisar* . . . . No. 477 — 8 —

LE CHEVAL DE BRONZE,

musique de D. F. E. Auber

Airs

arangées pour deux Flûtes

par

E. Walckiers. fl. 2. —

14me CHOIX D'AIRS

pour une Flûte . . . . 24 kr.
avec accompagnement d'une Guitarre . . 48 —

Actéon, Opera par *Auber*

arrangé par

A. Foreit.

MELANGE

pour la Guitarre
de l'opera SARAH DE *GRISAR*
par

CARCASSI.

Op. 62. 48 kr.

Troisièmes Collections

des Romances
Paroles Français et Allemand,
avec accompagnement de PIANO ou GUITARRE
par

ALBERT GRISAR.

fl. 1. kr. 48.

Der Zweikampf.

(Le pré aux clercs)

Oper von F. HEROLD.

Kleiner Clavierauszug mit teutschem und französischem Text für den Umfang jeder Stimme eingerichtet von

Ant. Diabelli.

fl. 1. kr. 48.

Les chaperons blancs,

(Die schöne Flamänderin oder die Weißmützen.)

Opera comique en trois actes,

Paroles de E. SCRIBE.

MUSIQUE

de D. F. E. AUBER.

Cataloque des morçeaux detachés av. acc. de PIANO.

OUVERTURE.

			fl.	kr.
No.	1.	Quintetto: Chez elle, encore elle sommeille, Sie ruhet noch in Morpheus Armen	3	36
»	1.b	Couplets: Dans cette vie ou le hazard, Nur Zufall soll mich stets zum Glücke leiten.	-	18
»	2.	Air: Orpheline et sans bien, Wenn gleich erlternlos und arm.	-	36
»	3.	Trio: Tiens vois tu, Hier da sieh. . .	1	30
»	4.	Duo: Seigneur et noble Comte, Hochmächtiger Graf und Herr.	-	54
»	5.	Air: J'arrive et voici, Verderben soll diese Nacht.	-	27
»	6.	Air: Majestueux remparts, Du stolz erhabner Thurm.	-	54
»	7.	Quatuor: Que sa démarche est belle, Von Majestät umfangen.	1	3
»	8.	Duo: Ah! ô trahison, Ha! Verrätherei. .	-	54
»	9.	Rondo: Le plaisir n'a qu'un jour, Flüchtig ist jede Lust.	-	18

No. 10.	Couplets: Moi je connais une maitresse, Ich kann ein Liebchen euch wohl nennen. . —	18
» 11.	Romance: Adieu jours de bonheur, Leb wohl o Glück, das ich geträumt! . . —	18
» 12.	Cavatine: O toi ma mére, Der Mutter Bild —	18

DIE SIEBEN SCHLÄFER.

Oratorium von Dr. C. LOEWE.

Verzeichniß

der einzelnen Stücke mit Clavier-Begleitung.

No.	1.	Chor der Hirten „Rüstig schwinget eure Hämmer"	27 kr.
»	2.	Duett „Wo die Taube einsam trauert" . .	18 »
»	3.	Aria und Chor „Als Kaiser Decius" . .	45 »
»	4.	Aria „Laßt sich der Höhle Thor erschließen" .	18 »
»	5.	Chor „Rüstig schwinget eure Hämmer" . .	27 »
»	6.	Psalm „Herr Gott, du bist unsere Zuflucht" .	36 »
»	7.	Quartett „Engel haben uns errettet" . .	18 »
»	8.	Duett „Lasset in die Stadt mich gehen" . .	18 »
»	9.	Gebet „Unser Gott der Ew'ge" . . .	18 »
»	10.	Chor der Priester „Nehmet die Fahnen" .	27 »
»	11.	Chor der Krieger „Zion ist umringt" . .	18 »
»	12.	Choral „Neige dich herab"	18 »
»	13.	Aria „Staunend schreit' ich durch die Gassen" .	36 »
»	14.	Solo und Chor „Wer ist jener fremde Knabe"	54 »
»	15.	Duett „Wer bist du Knabe"	36 »
»	16.	Rec. et Aria „Zwar wie eines Engels" . .	18 »
»	17.	Fuge allg. Chor „Auf Prokonsul" . . .	45 »
»	18.	Sextetto „Abendroth erhellt die Gipfel" . .	36 »
»	19.	Solo und Chor „Die Mauer ist gebrochen" .	18 »
»	19½.	Arioso „Ja ich will es nicht verhehlen" . .	18 »
»	20.	Soli „Sehet das sind meine Brüder" . .	27 »
»	21.	Duetto und Chor „Nach Ephesus" . . .	27 »
»	22.	Aria „Gott sei mit euch"	18 »
»	23.	Die sieben Brüder „Wie im Mutter Schoos"	18 »
»	24.	Schluss-Chor „Ihre Augen sanft geschlossen" .	45 »

Neue Musikalien

im Verlage von

Hans Georg Nägeli

in Zürich.

	Rth.	gr.
Classische Chorgesänge 1s Heft. (Enthält Compositionen von Benda, Graun, Homilius, Reichard, Stölzel u. a.) in Stimmen; . . . jede	-	4
Nägeli, Hans Georg, fünfstimmige Cantusfirmus-Chöre. Sopran, Alt, Tenor und Bass . à	-	4
— Der Cantus firmus	-	1
— 12 Chants en Quatuor, ou Choeurs, p. 4 Voix, avec accomp. du Pianoforte (ad libitum) .	3	—
— 30 griechische Gesänge für Sopran, Alt und Bass. Neue Auflage in Stimmen; . jede	-	4
— Christliches Gesangbuch. Ein neues Choralwerk für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung, in 2 Abtheilungen; jede	-	8
— 15 Männerchöre. 2te Sammlung. Neue Auflage, in Stimmen; . . . . . jede	-	6
— Der Schweizerische Männergesang. 4s Heft. Partitur	-	12
— — Stimmen; . . . . jede	-	4
— Wechselchorgesang für Kinder und Erwachsene, bei Einweihung eines neuen Schulhauses, in Stimmen;	-	1
— Wechselgesänge für den Männerchor. Partitur	-	16
— — Stimmen; . . . . jede	-	3
— — Für den gemischten Chor. Partitur . . .	-	16
— — — Stimmen; . . . . . . jede	-	3
— — — vierstimmigen weiblichen Chor. (3s Heft der praktischen Gesangschule für den weiblichen Chorgesang. Part.	-	16

		Rth.	gr.
Nägeli, Hans Georg, Wechselgesänge für den vierstimmigen weiblichen Chor. Stimmen;	jede	-	3
— Hermann, Liederkranz für die Jugend. 28 zweistimmige Lieder und Rundgesänge.	Partitur	-	4
— — Stimmen;	jede	-	3

Nächstens erscheint:

Classische Chorgesänge. 1s Heft. Partitur.

Nägeli, Hans Georg, fünfstimmige Cantusfirmus-Chöre. Partitur.

Bach, J. S., Messe in H-moll. 2te Abtheilung. Partitur.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 3 7.
Nr. 75.

NOVITÆTEN,

welche im Verlage von

B. Schott's Söhnen

in Mainz erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu bekommen sind.

Douze petites Pièces
pour le Piano,
tirées de l'opéra
Les Postillon de Lonjumeau
de Ad. Adam.
Liv. 1 et. 2. Chaque fl. 1.

MELANGE
sur de motifs de l'opéra
Le Postillon de Lonjumeau,
par
AD. ADAM. fl. 1. kr. 12.

Six airs fovorits
tirées de
L'Ambassadrice, Musique de Auber,
arrangées pour le PIANO
par
AD. ADAM. fl. 1.

FANTAISIE POUR LE *PIANO*

sur lopéra du Chevalier de Canolle,
musique de H. FONTMICHEL,
composée par
H. BERTINI jeune.

Op. 112. fl. 1. kr. 12.

CAPRICE POUR LE PIANO.

Sur 1. Mon petit mari. 2. A mes desirs.
3. Ah quel tourment
de lopéra
Le Postillon de Lonjumeau d'Ad. Adam,
composé par
H. BERTINI jeune.

Op. 115. fl. 1 kr. 21.

FANTAISIE BRILLANTE

pour le Piano
sur
1. Le joli mariage. 2. Mes amis écutez l'histoire.
3. Oui de Choristes du Theatre
motifs favorits du
Postillon de Lonjumeau de AD. ADAM,
composée par
H. BERTINI jeune.

Op. 116. fl. 1. kr. 21.

CAPRICE pour le Piano

sur de motifs de l'opèra
L'Ambassadrice (Die Botschafterin.)
de AUBER,
composée par
H. BERTINI jeune.

Op. 117. fl. 1. kr. 21.

Fantaisie et Variations

à 4 mains pour le PIANO

sur l'opera de Bellini I PURITANI,

par

CHARLES CZERNY.

Op. 376. fl. 2. kr. 24.

Grandes Variations brillantes

pour le Piano

sur un thêms favorit

du CHEVAL DE BRONZE de AUBER,

composées par

CHARLES CZERNY.

Op. 384. fl. 1. kr. 48.

Laendler viennois

avec de grandes Variations pour le PIANO

dediées a son amis

S. Thalberg,

par

Henri Herz.

Op 92. fl. 2. kr. 24.

Variations brillantes

sur un thême favorits de l'opera:

I Montechi e Capuletti, de BELLINI,

composées

pour le Piano seul ou avec accomp. d'orchestre ad libitum

par

Edouard Hummel.

Op. 2. Pour Piano solo. fl. 1. kr. 12.

E*

Trent-Huitieme Potpourri

pour Piano, Flûte ou Violon

sur des motifs du *Cheval de Bronze* de

D. F. E. Auber,

par

Jos. Küffner.

Op. 272. fl. 1. kr. 48.

Die Rheinpromenade am Lürley.

GALOPADE

mit Introduction und Coda für Piano,

componirt von

J. Küffner.

kr. 30.

Réminissences des Puritains,

grande Fantaisie pour le Piano

composée par

F. Liszt.

Op. 7. fl. 1. kr. 48.

Serenada e l'orgia,

grande Fantaisie pour le Piano

sur de motifs des Soirées musicales

de *ROSSINI*, composée

par F. Liszt.

Op. 8. Liv. 1. fl. 1. kr. 48.

La Pastorella dell alpi et il marinari,

Seconde Fantaisie pour le Piano

sur des motifs de Soirées musicales de ROSSINI.

composée par

F. LISZT.

Op. 8. Liv. 2. fl. 1. kr. 48.

Grand Concert en Mi^b

de

W. A. Mozart,

arrangée pour

Piano seul ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle

par

J. N. Hummel.

No. 6.

pr. Piano solo fl. 2. kr. 48.
avec accomp. fl. 4. kr. 12.

Fantaisie et Variations

sur un thême favori de l'opera: *La Sonnambula,*

pour le Piano,

par

Ch. Rummel.

Op. 83. fl. 1. kr. 30.

Même Oeuvre à 4 mains fl. 2. kr. 24.

I PURITANI

de Bellini,

Opera complette arrangée pour Piano seul

par *Ch. Rummel.*

fl. 4. kr. 48.

Laura-Walzer

mit Introduction und Coda für das Piano

von L. SPAMER. 48 kr.

LE SALON.

Collection de morceaux agréables d'un difficulté moyenne

POUR LE PIANO,

composées par les artistes célèbres.

Cahier 1 et 2. Chaque fl. 1. kr. 12.

Premièr Divertissement brillant

pour le Piano

sur, mes amis écoutez l'histoire, Rondo favori du *Postillon de Lonjumeau d'AD. ADAM,*

composée par

CH. SCHUNCKE.

Op. 49. Liv. 1. fl. 1. kr. 21.

Second Divertissement brillant

pour le Piano

sur, Assis au pied d'un hêtre, Romance de l'opéra

Le Postillon de Lonjumeau d'AD. ADAM,

composée par

CH. SCHUNCKE.

Op. 49. Liv. 2. fl. 1. kr. 21.

La Batelière,

Rondeau de Salon pour le Piano

sur un air favori de l'opera

Le mauvais Oeil, musique de Mlle. Puget,

composée par

Ch. Schuncke.

Op. 50. fl. 1. kr. 30.

RÉCRÉATIONS MUSICALES

de HENRI HERZ

arrangées

pour la Guitarre par

M. CARCASSI.

Cahier 1, 2, 3. Chaque fl. 1. kr. 12.

Récréations musicales

de H. Herz,

arrangées pour la harpe

par

Th. Labarre.

Cahier 1, 2, 3, 4. Chaque fl. 2. kr. 24.

Der Choralfreund

oder

Studien für das Choralspielen,

componirt

von CH. H. RINCK.

Sechster Jahrgang. Zweites Heft.

Collection Progressive,

Douze petits Duos

pour deux Flûtes

dédiés aux jeunes élèves

par

Eugene Walkiers.

Op. 55. Livre 1 et 2. Chaque fl. 2. kr. 24.

15me *CHOIX D'AIRS*

de l'opera

I Puritani de BELLINI,

arrangée pour

une Flûte seule ou avec accomp. de Guitare.

par

A. FOREIT.

pour Flûte seul kr. 24.
avec Guitare kr. 48.

16me CHOIX D'AIRS

de lopéra

Les Chaperons blancs

(Die schöne Flamänderin oder die Weißmützen)

de D. F. E. AUBER,

arrangeé pour

une Flûte seule ou avec accomp. de Guitare

par

A. FOREIT.

pour Flûte seule kr. 24.
avec accomp. kr. 48.

OUVERTURE

de l'opéra SARAH,

pour grand Orchestre

par GRISAR.

fl. 4. kr. 48.

Même Ouverture arrangée pour harmonie militair par *F. BERR.* fl. 4. kr. 48.

OUVERTURE

de l'opéra ZAMPA, de HEROLD,

arrangées pour Harmonie militaire

par

F. BERR.

fl. 4.

Harmonie militaire

ou

Six morceaux pour 2 Cors de Signal à clefs, 1 Trompette en Si^b, 1 Trompette en Sa^b, 3 Trompettes en Mi^b, 2 Trompettes en Si^b, basse, 1 Cor de Signal en Si^b, 4 Cors, 3 Trombones et Serpent ou Ophicleide

composées par

Ch. Dickhut. fl. 4. kr. 48.

BRUNE et BLONDE

Die Brunette und die Blonde.

Romance avec accomp. de Piano ou Guitare,

par LOUISE PUGET.

No. 351. kr. 18.

TOI (Du.)

Romance avec accomp. de Piano ou Guitare,

par

LOUISE PUGET.

No. 352. kr. 18.

AVE MARIA

Priere, avec accompagnement de Piano ou Guitare

par

LOUISE PUGET.

No. 353. kr. 18.

Der

Postillon von Lonjumeau,

komische Oper in drei Acten,

in Musik gesetzt von

Adolph Adam.

Clavierauszug 15 Nummern fl. 10. kr. 30.

NB. Sind auch einzeln abgedruckt mit Piano oder Guitare.

Die Botschafterin,

komische Oper in drei Akten von Scribe,

Musik von AUBER.

Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Text fl. 13. kr. 30.

NB. Die Gesänge sind auch einzeln zu haben.

Der Minnesänger,

musikalische Unterhaltungs-Blätter,

vierter Jahrgang 1837.

Derselbe erscheint bereits seit drei Jahren und zwar jede Woche eine Nummer. Jede derselben enthält ein ausgezeichnetes Gesangstück mit Begleitung des Claviers oder der Guitare. Die Aussenseite des Bogens enthält unterhaltende und belehrende Aufsätze über Gegenstände der Musik.

Dieses Blatt, das erste dieser Art in Deutschland, welches die erfreulichste Anerkennung gefunden hat, empfiehlt sich durch den äusserst billigen Preis von 6 fl. für den Jahrgang von 52 Nummern zu einem Bogen gewöhnlichen Musikformats. Der erste, zweite und dritte Jahrgang sind noch immer complet zu haben; der erste, aus neun Nummern bestehend, zu 1 fl.; der zweite und der dritte, jeder aus 52 Nummern, zu 6 fl.

Alle soliden Buch- und Musikhandlungen, wo auch die Probeblätter eingesehen werden können, nehmen Subscribenten darauf an.

ANZEIGE

für Freunde des Pianoforte.

In unserm Verlage erscheint vom Anfange des Jahrs 1837 an der erste Jahrgang des musikalischen Unterhaltungsblattes:

Der Gesellschafter,

und zwar jede Woche eine Nummer. Jede derselben enthält ein gutgewähltes Tonstück eines bekannten Componisten für das Piano zu zwei oder vier Händen, welches nicht sowohl zum Ueberwinden von Schwierigkeiten, sondern mehr zum gefälligen leichten Vortrag bestimmt ist.

Die Aussenseite des Bogens enthält unterhaltende und belehrende Aufsätze über Gegenstände der Musik.

Dieses Blatt schliesst sich jenem unter dem Titel: „DER MINNESÆNGER" an, welches in seiner Art das erste in Deutschland fortwährend geblieben ist und auch besonders wegen des billigen Preises von 6 fl. für den Jahrgang von 52 Nummern zu einem Bogen gewöhnlichen Musikformats, welches auch der Preis des gegenwärtig angekündigten Unterhaltungsblattes sein wird.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Bestellungen darauf an, wo auch die Probeblätter einzusehen sind.

Der Minnesänger erscheint unter dem Titel: „LA ROMANCE," und der Gesellschafter unter dem Titel „LE SALON" auch in französischer Sprache. Format und Preis bleiben dieselben.

Kurze Abhandlung

über den

Metronom von Mälzl,

und dessen Anwendung als Tempobezeichnung sowohl, als bei dem Unterricht in der Musik.

(Mit einer Tabelle.)

Dieses Instrument ist einem jeden, der sich mit Musik beschäftigt, den Lehrling mit einbegriffen, ein unentbehrlicher Gefährte geworden; dem Tonsetzer zur genauesten Bezeichnung des Tempo, dem ausübenden Musiker zur pünktlichsten Ausführung desselben. Dem Lernenden dient der Metronom vom Beginn des Unterrichts an, Taktfestigkeit zu erlangen, und vom langsamen zum geschwinden Zeitmaas stufenweise und unmerklich fortzuschreiten. Um den Gebrauch des Metronom allgemeiner zu verbreiten, hat dessen Erfinder, unbeschadet der damit von Zeit zu Zeit vorgenommenen Verbesserungen, denselben möglichst vereinfacht, so, dass der anfängliche Preis um die Hälfte ermässigt werden konnte.

Italienische Darmsaiten

für Saiteninstrumente,

von vorzüglicher Güte

aus den besten Fabriken

in

Rom und Neapel,

per Stock Violin E, à 2 fl. 40 kr. 3 fl. 3 fl. 30 kr. 4 fl. 5 fl. 6 fl.
» » A, à 3 fl. 30 kr. u. 5 fl.
» » D, à 6 fl. u. 8 fl.
» Bass A, à 6 fl. u. 8 fl.
» » D, à 9 fl. 30 kr. 12 u. 15 fl.

CLAVIER-INSTRUMENTE

jeder Gattung,

in unsrer eignen Fabrik-Anstalt verfertigt,

von 6 und 6 1/2 Octaven, in liegender Tafel- und Flügel- und in stehender Form.

Stummes Klavier,

erfunden von

Friedrich Kalkbrenner,

zum Gebrauche beim Studiren der Fingerübungen nach Kalkbrenners Schule.

Pr. 20 fl.

Dieses kleine Instrument wird auf die Kniee oder auf einen Tisch gelegt; es hat 27 Tasten, so dass man die Fingerübungen mit beiden Händen zugleich machen kann. Bei allen Passagen, welche verschiedene Positionen erheischen, muss man eine Hand nach der andern üben. Der Handführer, welcher angebracht ist, verhindert jede Bewegung des Arms, und bestimmt die Lage der Hände.

Violin- und Violoncell-Bögen

von STAHL,

welche eben so leicht wie die hölzernen, aber viel dauerhafter und von dem berühmten Geigenmacher *Willaume* verfertigt werden, sind fortwährend in Vorrath, eben so von demselben Meister in verschiedenen Qualitäten und Preisen von bestem Fernambuk-Holz.

MIT PATENT.

Pariser

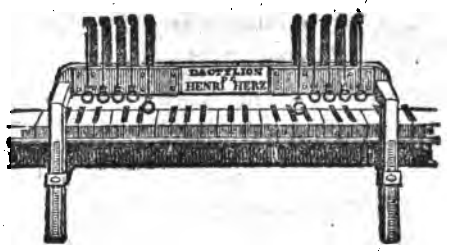
Violin- und Bass-Bögen

mit feststehendem Frosche.

An diesen Bögen ist der Frosch ganz unbeweglich, d. h. beim An- oder Abspannen der Haare bleibt er fest stehen, sowie die Entfernung vom Frosche zum Kopfe des Bogens stets dieselbe bleibt; dadurch bleibt auch das Schwunggewicht dasselbe und der Frosch leidet nichts durch die Bewegung, wie es bei den bis jetzt bekannten Bogen der Fall war.

Die Spannung der Haare wird mittelst einer sinnreich angebrachten Schraube bewirkt, und da man zugleich die dazu vorgerichteten Haarbüschel sich ankaufen kann, so ist auch jeder Violinspieler im Stand, seinen Bogen in einer Minute auf die vorzüglichste Art selbst mit neuen Haaren zu bespannen.

Zum Ankaufe solcher Violin- oder Bass-Bögen und dergleichen Haarbüschel zum Beziehen der Bögen, empfehlen wir unser wohl assortirtes Lager in billigsten Preisen.



DACTYLION,

Vorrichtung mit Federn versehen, bestimmt, die Finger gelenkig, stark und von einander unabhängig zu machen, dem Klavierspiele die gehörige Gleichheit zu geben und sich einen schönen Vortrag anzueignen, genehmigt durch das Institut Frankreichs, erfunden von Henri Herz; in Frankreich, England und Deutschland patentisirt. Preis des Dactylion nebst der Sammlung von 1,000 Uebungen für dessen Gebrauch, 24 fl. oder 13 Rthlr. 8 gr. ohne Abzug. Das Dactylion lässt sich leicht allen Klavieren anpassen, sie mögen gebaut seyn wie sie wollen; man kann es selbst ohne ein solches bei einem gewöhnlichen Tische anwenden.

Metronome nach Mälzl,

welche in einem pyramidförmigen Kästchen von Mahagoniholz verschlossen, und mit gut gearbeitetem Gangwerk und genau abgerichteter Mensur versehen sind, werden um den Preis von 16 fl. 12 kr. oder 9 Thaler sächsisch, jene, welche den ganzen Takt mit einer Glocke und zugleich die Takteintheilungen mit dem gewöhnlichen Pendelschlag angeben, um den Preis von 24 fl. oder 13 Thaler 8 Gr. abgelassen.

Colophonium

feinster Qualität,

in Tafeln per Pfund	zu 1 fl. 20 kr.
in Stangen per Dutzend . . .	» – » 24 »
in Papierschachteln per Dutzend .	» 1 » 24 »

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 3 7.
Nr. 76.

Die wohlfeilsten Ausgaben
von
Gluck's grossen Opern:
Armide, Iphigenie, Orpheus, Alceste
in vollständigem Clavierauszug, mit deutschem und französischem Text

sind erschienen, und der Preis, Concurrenz halber, bis Ende d. J. über die Hälfte herabgesetzt, nämlich Armide und Alceste à 2 Rthlr., Iphigenie und Orpheus à 3 Rthlr.

Correctheit, Schönheit des Stiches und anerkannt treffliches Arrangement zeichnen diese Aufgabe in gr. Folio-Format aus.

*Schlesinger's*che Buch- und Musikhandlung
in Berlin.

Fasch, K. C. F.,
sämmtliche Werke.
Herausgegeben
von der Singakademie in Berlin.
1. Lieferung. Enthaltend:
Zwölf Choräle
für 4, 5, 6 und 7 Stimmen.

No. 1. Was mein Gott will gescheh' allzeit. No. 2. Lass mich des Menschen wahren Werth. No. 3. Wer bin ich? Welche wicht'ge Frage. No. 4. Durch dich, o grosser Gott, durch dich bin ich vorhanden. No. 5. Der Herr ist Gott,

und keiner mehr. No. 6. Wer dieser Erden Güter hat. No. 7. Von allen Himmeln tönt dir, Herr. No. 8. Voll reger Dankbegier, mit freudigem Gemüthe. No. 9. Erhebe dich, mein Lobgesang. No. 10. Dich soll mein Lied erheben. No 11. Zu Gott, o Seele, schwing dich auf. No. 12. Du bist Gott über alles Herr.

Zum ausschliesslichen Debit in Commissiom bei *T. Trautwein* in Berlin und zu haben durch alle Buch- und Musikalienhandlungen. In Partitur, Pr. 1. Rthlr. 16 Gr. In ausgesetzten Stimmen: Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.

☞ *Die 2. Lieferung, enthaltend: Die unter der Benennung:*

Mendelssohniana

bekannten Psalmen, ist in Partitur und Stimmen bereits unter der Presse.

Bemerkung für die Herren

Buchbinder

beim Einbinden des neunzehnten Bandes.

Der neunzehnte Band besteht aus den Heften 73, 74, 75, 76.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 73, 74, 75, und 76, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. bis 24 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen, wenn man will, die, mit den Signaturen A bis F versehenen, Bögen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter &c. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen auf welchem Titelblatt und Inhaltanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 76. Hefte ausgegebene blaue Umschlag zum neunzehnten Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

Sätzen

XXIV en Tonarten

eler,

Grossh. Hess. Ho Beförderung der Tonkunst zu Rotterdam.

Es gereich Werk des als Orgel-Componisten allgemein gesc hes jedem die Orgel Spielenden nicht anders al

In der Vo

„Das gege ber auch für schon fortgeschrittene „Orgelspieler dürfen."

„Zu dem en in kurzen Sätzen, welche den „ganzen Quinte h solche Uebungen der angehende „Orgelspieler bergehen und diese sich recht zu „eigen machen lf Dur- wie in den zwölf Mollton- „arten bewand , Krebs, Kittel, Joh. Schneider, „A. Hesse, u.

„Doch ab d Nachspiele bei Gottesverehrun- „gen gebrauch

Um auch möglichst zu erleichtern, ist der Subscriptions- Auf 6 Exemplare wird den Unter- zeichnern ein

Die folge dem letzten derselben werden die Namen der H geben. — Ueberflüssig wäre es, über den Geh assen; genug, dass Männer vom Fache diese A

In allen M

Mainz,

bei B. SCHOTT's Söhnen.

Grossh. Hess. Hofmusikhandlung.

*) Nach der Her

ux Nocturnes

r Clarinette et Piano

motifs du Robert le Diable

composé par

CH. RUMMEL.

Liv. 1 et 2. Chaque 1 fl. 21 kr.

---

o BRILLANT

Beriot et Schoberlechner

osé sur un motif de l'opéra

L'élisir d'amore

arrangé pour

UTE et PIANO

par **TULOU**

2 fl. 24 kr.

---

stillon de Lonjumeau

ADOLPH ADAM.

Ouverture

à 4 mains pour le Piano

par **Ferd. Beyer.**

1 fl. 12 kr.

---

aisie et Variations

thême favori de l'opéra:

eval de bronze d'Auber

(Das eherne Pferd)

es à 4 mains pour le Piano

ar **C. CZERNY.**

Op. 395. 2 fl. 24 kr.

---

vertissement

mains pour le Piano

un motif de l'opéra

tillon de Lonjumeau

composé par

C. CZERNY.

Op. 476. 1 fl. 12 kr.

Introduction et Variations

brillantes

à 4 mains pour le Piano

sur un motif de l'opéra

Le Postillon de Lonjumeau

composées par

C. Czerny.

Op. 477. 1 fl. 30 kr.

Rondeau brillant

à 4 mains pour le Piano

sur un motif de l'opéra:

Le Postillon de Lonjumeau

composé par

C. Czerny.

Op. 478. 1 fl. 30 kr.

MOSAIQUE

d'airs favoris de l'opéra

Sarah de Grisar

arrangés pour le Piano

par **Ad. Adam.** 1 fl. 12 kr.

Le Talisman

Deux Rondos pour le Pianoforté

avec accomp. non obligé de Flûte

ou Violon

sur des motifs de F. Schubert

par

Aulagnier.

Op. 34. Liv. 1 et 2. Chaque 1 fl. 12 kr.

MARCHE

de l'opéra Norma de Bellini

pour le Piano. 8 kr.

Dampfbootwalzer und Lochgalopp,

Gutenbergs Festwalzer

für Piano von J. Bott.

Jeder 18 kr.

RONI

sur l'dir, que ces m

de l'opéra

L'AMBASSADRICE (Die

composé pa

C. Czern

Op. 462.

Deux Rondinos

et non diffici

pour le Piano

sur des motifs de l'opéra: I

(Die Botschafte

composés par

C. Czerny

Op. 464. Liv. 1 et 2. Cha

Fantaisie br

pour le Pia

sur des thêmes favor

L'Ambassad

(Die Botschafte

composée pa

C. CZERN

Op. 465.

Introductions et

brillantes

pour le Pi

sur un motif de l'opér

I PURITA

par Charles C

Op. 370 et 375. Chac

Nro 479.

Walzer für das

Nro 32.

Marsch für das B

componirt von H

mit Gutenbergs

U

kr.

n)

fl.

on

kr.

au

kr.

ns.

es

kr.

Fantaisie pour le Piano

sur des motifs de l'opéra ACTÉON

par

Louis Spamer.

Op. 16. 1 fl.

Die Gemüthlichen.

Walzer

mit Introduction und Coda

für das Piano

componirt

von *L. SPAMER*

Op. 18. 48 kr.

Weissmützen - Walzer

mit Introduction und Coda

für das Piano

componirt von

LUDWIG SPAMER.

Op. 19. 48 kr.

Jugend - Erinnerungen.

Walzer

mit Introduction und Coda

für Piano - Forte

von

LUDWIG SPAMER.

Op. 20. 48 kr.

LE SALON.

Cahier 4 et 5.

Collection de Pièçes favorites

POUR LE PIANO

des compositeurs le plus celèbres

Chaque Cahier 1 fl. 1

Air, *Le sommeil fermait*, Einge-
gt in seel'ge Träume.
Ballade, *Là bas sur ce rocher*,
Felsen dort.
Air, *Mon noble gendre*, Mein
wiegersohn.
Couplets, *Quand on est fille*,
, welche Plagen.
Air, *Ah pour un jeune coeur*, Ach
ein liebend Herz.
Duo, *Ah ciel*, Wahrhaftig.
Cavatine, *Envain de mon jeune*
, Wie kann die Freude.
Couplets, *Tranquillement*, Ruhig
:hwandert.

GESÆNGE

r *Oper: der Postillon von*
jumeau, von Ad. Adam.

it Guitarre-Begleitung.

Air, *Mon petit mari*, Glaube
nehen mir 18 kr.
Duo, *Quoi tous les deux*, Das
loch schön 54 kr.
Ronde, *Mes amis écoutez*, Freunde
ehmt 18 kr.
Duo, *A mes désirs*, Du wirst
Glück 27 kr.
Gr. Air, *Je suis donc*, Ich soll
wiedersehn 27 kr.
Romance, *Assis au pied*, Vom
llingsmorgen 9 kr.
Air, *Oui des choristes*, Fürwahr
Chor 18 kr.
Duo, *Grace au hazard*, O aller-
este 45 kr.
Gr. Air, *A la noblesse*, Ich
dem Adel 27 kr.
Duo, *A ma douleur*, Sie haben
27 kr.

Félicite Garcia de Beriot.

(Malibran.)

ères pensées musicales

vec accomp. de Piano.

liennes, Françaises et Allemandes.

Ils se vendent aussi détaches.

---

ltenbergs Bild

Singstimmen mit Piano oder
Orchester

ik gesetzt von

?aerny. 24 kr

Nuits d'été à Pausilippe

6 Ariettes et 6 Nocturnes

avec accomp. de Piano

Paroles Italiennes et Allemandes

par

G. Donizetti. 3 fl.

Les mêmes se vendent aussi détachés.

Drei Legenden

für eine Singstimme mit Begleitung
des Pianoforte

Das Muttergottesbild, Moosröslein,
Das Paradies in der Wüste

in Musik gesetzt von

Dr. C. Lœwe.

Op. 37. 5. Legenden-Sammlung. 1 fl. 12 kr.

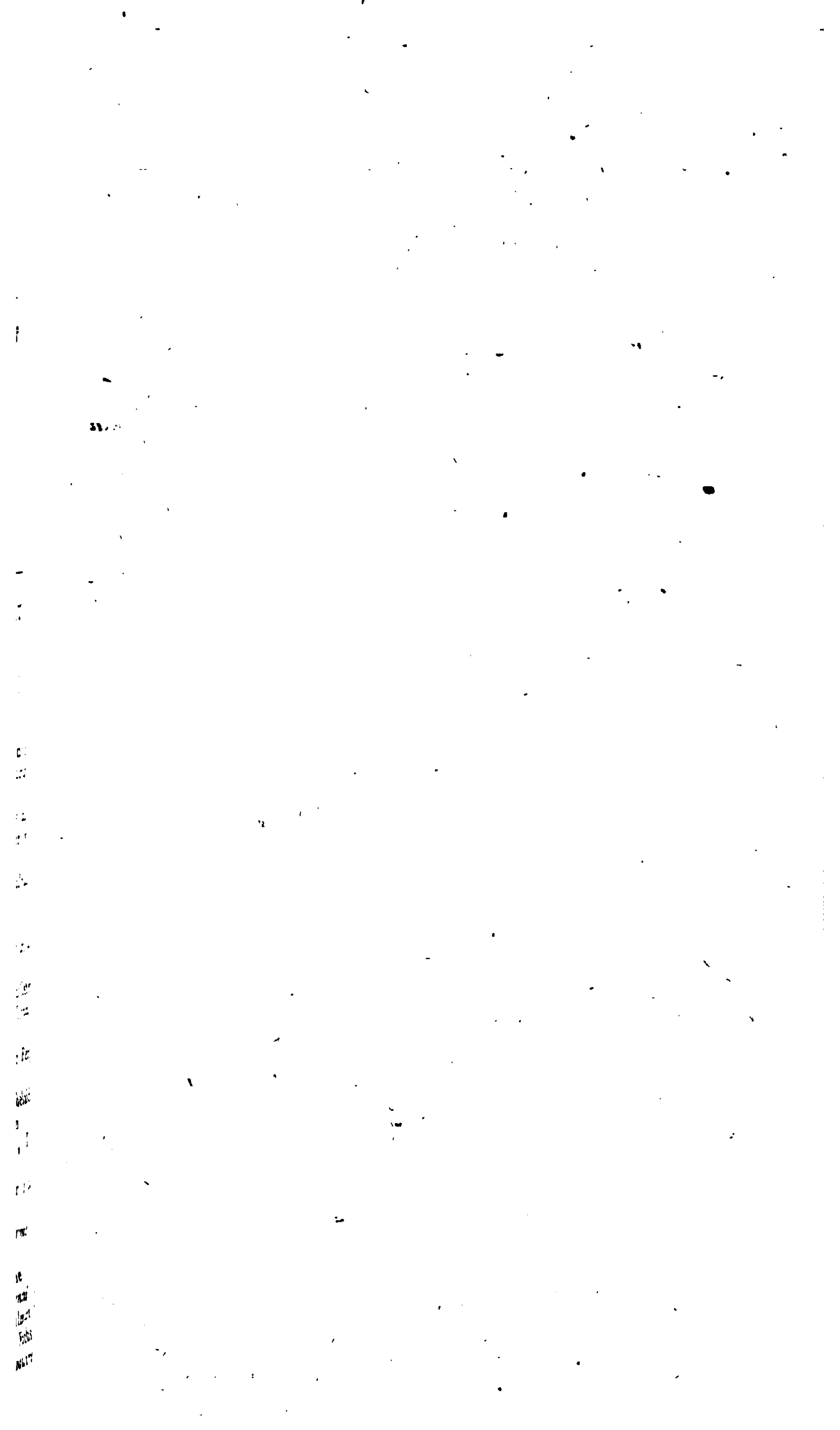
Auswahl von Gesängen

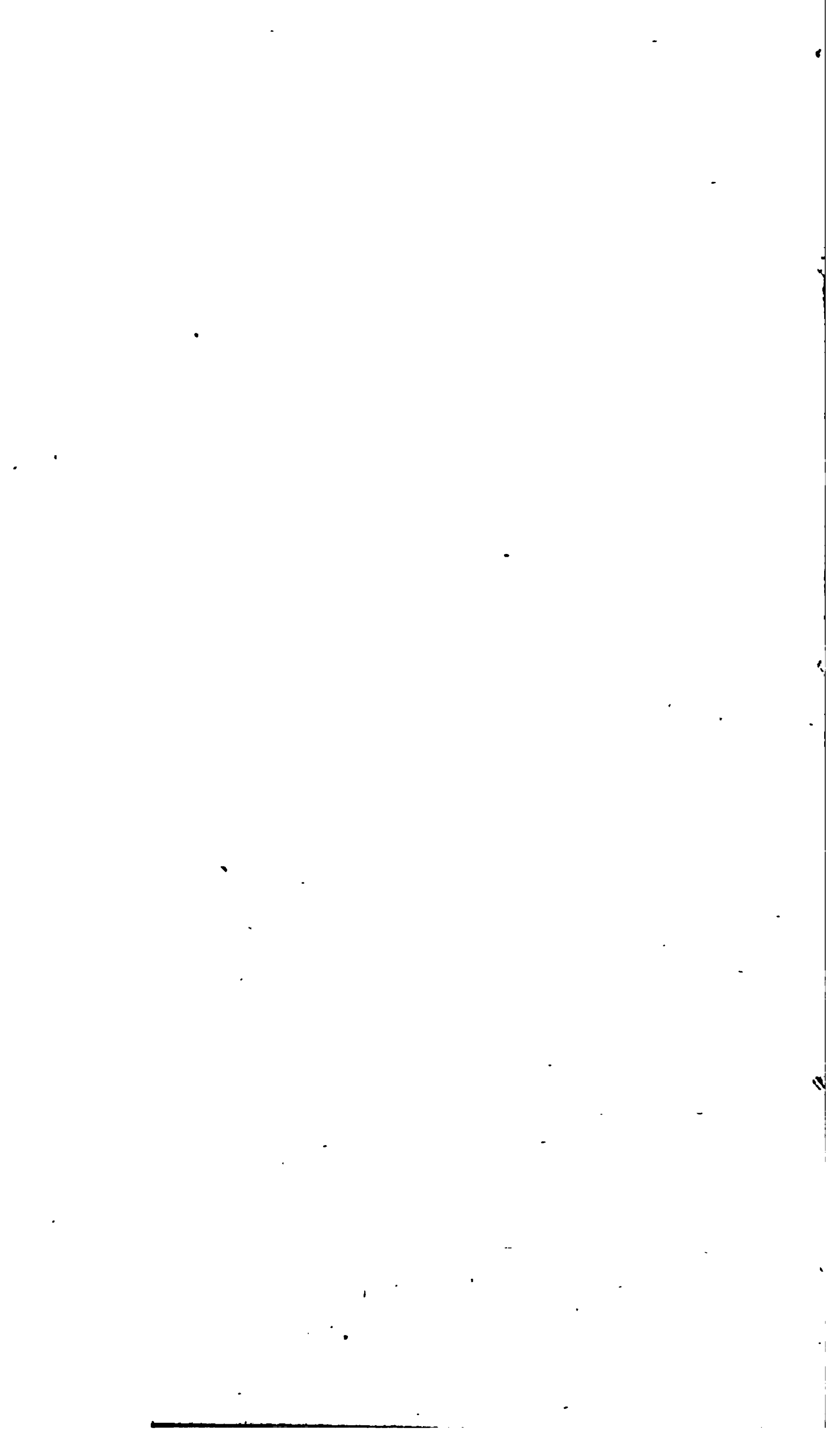
mit

Clavier- oder Guitarre-Begleitung.

Choix d'airs.

Nro		kr.
356.	Lindpaintner, Der Verbannte	18
357.	Kosmali, Es werde Licht und es ward Licht	27
358.	Bayer, Romance, *Je vous aime*	18
359.	Marschner, Die Freibeuter von Goethe	18
360.	Duchambge, Rom., *La jalousie du more*	18
361.	v. Seyfried, Matrosenlied	18
362.	Panseron. Rom., *Le départ de la jeune fille*	18
363.	Reissiger, Vertreibung der Philister	18
364.	Moupou, *Le Luthier de Vienne*, Der Student	18
365.	Malibran, *L'Ecossais*, Der Bergschotte	18
366.	Tomaschek, Die kleine Adelaide	18
367.	Hæser, Nachbars Gretchen	18
368.	Troupenas, *Reveille moi*, Der Morgen der Verlobung.	18
369.	Heuschkel, Die Treue, für 1 od. 2 Singstimmen	18
370.	Bayer, Romance, *Le Charme du baiser*	18
371.	v. Seyfried, Die Verlassene	18
372.	Burbure, Chansonnette, *Nenni*	18
373.	Hæser, Serenade von Mahlmann	18
374.	Küffner, Die Kleine, von Fuchs	18
375.	Guerivière, *Le lot de la pauvre Louise*	18
376.	Tomascheck, Wiegenlied	18






EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 860 857





